

# **L'ART ET L'ARBITRAIRE :**

## **Une étude de la réception de l'Art africain contemporain en occident, le cas allemand de 1950 à nos jours.**

Thèse pour l'obtention du grade académique de  
**Docteur en Philosophie**  
**(Dr. Phil.)**

Présenté à :  
La Faculté de Philosophie III  
De la Humboldt Universität de Berlin

Par :

**M. A. Romuald TCHIBOZO**

né le 10.02.1966 à Porto-Novo (Bénin)  
[tchibozoromuald@hotmail.com](mailto:tchibozoromuald@hotmail.com)

Président de la Humboldt Universität de Berlin:  
Prof. Dr. Jürgen Mlynek

Doyenne de la Faculté de Philosophie III  
Prof. Dr. Ingeborg Baldauf

Expertise : 1- Prof. Dr. Flora Veit-Wild  
2- Prof. Dr. Susanne von Falkenhausen

Date de soutenance : 17 Décembre 2003

## REMERCIEMENTS

La réalisation de ce travail a nécessité beaucoup de sacrifices et de difficultés que certainement seul, je n'aurais pas réussi à surmonter. C'est pour cette raison que je voudrais ici remercier tous ceux qui m'ont aidé, de près ou de loin, à son achèvement et principalement :

Le Pr. Dr. Albert Wirz qui, malheureusement n'est plus parmi nous depuis quelques mois et donc, n'a pas vu la fin de ce travail qu'il dirigeait avec un intérêt étonnant puisqu'il s'est mis à s'informer sur tout ce qui concernait l'art africain contemporain en Allemagne. Ses conseils et ses exigences en matière de traitement des informations mais aussi méthodologiques m'ont permis de mener ce travail jusqu'au bout.

Le Pr. Dr. Susanne Falkenhausen. Je ne sais comment la remercier. Elle était toujours disposée, malgré toutes ses charges, à me recevoir et à longuement discuter de certaines informations contenues dans mon travail, me proposer de nouvelles visions et surtout, à m'encourager et conseiller pour gérer, il faut le dire, le moment difficile qu'a constitué pour moi la période d'exécution de ce travail. Son expérience m'a été très utile. Sa spontanéité à régler certains problèmes est assez motivante. Une fois encore, merci.

Le Pr. Dr. Flora Veit-Wild qui, malgré toutes ses occupations et charges académiques, a accepté de remplacer le Pr. Wirz pour poursuivre la direction de ce travail. Elle n'a jamais ménagé ses efforts pour me recevoir et me conseiller. Son exigence de précision dans les idées m'a permis de réorienter certains sujets et améliorer certains aspects de mon travail.

Ma famille pour tous les sacrifices consentis pour la réalisation de ce travail et pour tout le soutien qu'elle m'a apporté.

Je dois aussi mentionner le concours appréciable de Aude dans la phase finale de ce travail. Je la remercie infiniment pour les journées entières passées à relire avec grande attention tout ce travail.

Je voudrais aussi ici remercier tous les bibliothécaires et archivistes dont j'apprécie la disponibilité. Ils n'ont nullement ménagé leurs efforts pour m'aider à avoir certains

documents qui, a priori n'étaient pas accessibles, en prenant même contact avec d'autres institutions ou en me procurant des adresses de personnes que je pourrais joindre par la suite.

# PLAN

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>6</b>
--------------------------	----------

## **Première partie : LA RECEPTION DE L'ART AFRICAIN CONTEMPO- RAIN DANS LES EX-ETATS DE L'ALLEMAGNE :**

<b>La RFA et la RDA .....</b>	<b>20</b>
-------------------------------	-----------

<b>*Quelques réflexions sur l'art africain traditionnel et sa réception en Allemagne.....</b>	<b>21</b>
---	-----------

<b><u>Chapitre Premier:</u> En République Fédérale d'Allemagne.....</b>	<b>38</b>
---	-----------

<b>I. 1- Les principales expositions.....</b>	<b>39</b>
---	-----------

1. a- L'exposition Kunst? Handwerk in Afrika im Wandel, 1975 .....	39
--	----

1. b- L'exposition Kunst aus dem Senegal vom heute, 1976.....	43
---	----

1. c- L'exposition Moderne Kunst aus Afrika, Horizonte'79 .....	48
---	----

1. d- L'exposition Neue Kunst aus Afrika, Afrikanische Gegenwart Kunst aus der Sammlung Gunter P., 1984.....	52
---	----

<b>I. 2- Les réactions de la presse .....</b>	<b>66</b>
---	-----------

2. a- Les articles de l'exposition de 1975 .....	67
--	----

2. b- Les articles de l'exposition de 1979 .....	75
--	----

<b>I. 3- Les institutions.....</b>	<b>87</b>
------------------------------------	-----------

3. a- L'Institut für Auslandsbeziehungen.....	88
---	----

* L'exposition de Tokoudagba .....	94
------------------------------------	----

* L'exposition de Kane Kwei .....	102
-----------------------------------	-----



3. b- Haus der Kulturen der Welt.....	108
3. c- Iwalewa Haus.....	123

## **Chapitre Deuxième: En République Démocratique Allemande.....** 145

### **II. 1- Les principales expositions.....** 154

1. a- L'exposition Kunst aus Tansania .....	154
1. b- L'exposition Steinskulpturen aus Simbabwe .....	165

### **II. 2- Les réactions de la presse .....** 179

2. a- Les articles de l'exposition Kunst aus Tansania .....	179
2. b- Les articles de l'exposition Steinskulpturen aus Simbabwe.....	184

### **II. 3- Les institutions .....** 191

* Zentrum für Kunstaustellungen des Ministeriums für Kultur.....	191
---	-----

## **Chapitre Troisième: Comparaison : RFA et RDA .....** 200

### **III. 1- Les expositions .....** 201

### **III. 2- Les réactions de presse .....** 211

### **III. 3- Les institutions.....** 223

## **Deuxième partie : LES ARTISTES AFRICAINS ET LES MILIEUX DE L'ART EN**

<b>Allemagne .....</b>	<b>232</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>233</b>
<b><u>Chapitre Premier: Romuald Hazoumè.....</u></b>	<b>234</b>
<b>I. 1- Les expositions les plus remarquables.....</b>	<b>234</b>
1. a- Les expositions de Romuald Hazoumè en Allemagne .....	237
1. b- L'exposition "Neue Kunst aus Afrika", Haus der Kulturen der Welt.....	240
1. c- L'exposition "Vor-Sicht", Städtische Galerien Ingolstadt .....	247
<b>I. 2- Les origines d'un relatif succès en Allemagne .....</b>	<b>251</b>
<b><u>Chapitre Deuxième: Valente Malangatana .....</u></b>	<b>277</b>
<b>II. 1- Les expositions les plus remarquables .....</b>	<b>277</b>
1. a- Les expositions de Valente Malangatana dans les deux ex-Allemagnes.....	277
1. b- L'exposition la plus remarquable : Malangatana, Malerei, Grafik, Zeichnung .....	278
<b>II. 2- Les différents points de vue sur Malangatana .....</b>	<b>289</b>
2. a- En ex-RDA .....	289
2. b- En ex-RFA.....	296
<b>II. 3- L'analyse des différentes approches.....</b>	<b>299</b>

<b><u>Chapitre Troisième</u> : Twinn Seven-Seven .....</b>	<b>308</b>
--	------------

<b>III. 1- Les expositions les plus remarquables.....</b>	<b>308</b>
---	------------

<b>III. 2- L'exposition Neue Kunst aus Afrika.....</b>	<b>309</b>
--	------------

<b>III. 3- L'analyse : Les origines de son succès artistique.....</b>	<b>314</b>
---	------------

<b>Troisième partie : RÔLE DES CHERCHEURS, DES JOURNALISTES, DES COLLECTIONNEURS ET DES PROFESSIONNELS DU MARCHÉ DE L'ART.....</b>	<b>327</b>
--	------------

<b>Introduction.....</b>	<b>328</b>
--------------------------	------------

<b><u>Chapitre Premier</u>: Le paysage mercantile.....</b>	<b>330</b>
--	------------

<b>I. 1- La position géographique des galeries d'art africain contemporain .....</b>	<b>330</b>
--	------------

<b>1. a- En ex-RDA .....</b>	<b>330</b>
------------------------------	------------

<b>1. b- En ex-RFA.....</b>	<b>331</b>
-----------------------------	------------

<b>I. 2- L'analyse .....</b>	<b>337</b>
------------------------------	------------

<b>2. a- En ce qui concerne l'ex-RDA .....</b>	<b>337</b>
--	------------

<b>2. b- En ce qui concerne l'ex-RFA.....</b>	<b>337</b>
---	------------

**Chapitre Deuxième: Etude de certains collectionneurs ..... 343**

**II. 1- Günter Peus..... 343**

1. a- La constitution de la collection ..... 343

1. b- Gunter Peus et l'art africain contemporain en Allemagne ..... 346

**II. 2- Hans Bogatzke..... 351**

2. a- La constitution de la collection ..... 351

2. b- Les objectifs de la collection Bogatzke ..... 353

**Chapitre Troisième : Les conséquences des théories et travaux scientifiques  
dans la réception..... 364**

**III. 1- Les théories les plus lointaines ..... 366**

1. a- En ex-RDA ..... 366

1. b- En ex-RFA..... 368

**III. 2- Les théories les plus récentes ..... 374**

2. a- En ex-RDA ..... 374

2. b- En ex.RFA ..... 376

**CONCLUSION GENERALE ..... 385**

**BIBLIOGRAPHIE GENERALE ..... 392**

**INDEX DES PHOTOGRAPHIES ..... 415**

**Thème : L'ART et L'ARBITRAIRE : une étude de la réception de l'art  
africain contemporain en occident: le cas allemand de 1950  
à nos jours**

## **INTRODUCTION**

### **1- Problématique et but de la recherche**

Evoquer la question des relations entre l'art africain contemporain et les autres sociétés de la planète me paraît toujours comme l'expression flagrante du deuil culturel et artistique que l'humanité porte depuis le début du siècle dernier jusqu'à maintenant. Ce deuil est d'une part la conséquence de la grande rupture aussi inattendue que brusque entre l'art et le sacré à la fin du siècle dernier en Europe<sup>1</sup> et qui a rattrapé l'Afrique dans les années 1930.<sup>2</sup> D'autre part, le début de la guerre froide avec ses caractéristiques notamment la bipolarisation idéologique du monde apporte son lot d'influences au point où aujourd'hui, sur ce continent, se développe un certain art qui apparaît comme un élément de mode donc, éphémère et qui du coup a perdu

---

<sup>1</sup> Cette idée a été largement abordée dans l'ouvrage : *L'art et le sacré* réalisé sous la direction de J-J. Nilles, Paris, 1993, et évoque la tristesse voire le désordre qui règne aujourd'hui dans le milieu de l'art où la multiplication des tendances, des "écoles", réduit l'art, sans son aspect sacré, à son expression la plus simple, la plus ridicule et toutes les conséquences qui s'en sont suivies pour l'humanité entière d'ailleurs.

<sup>2</sup> Confère à ce sujet, *De l'art nègre à l'art africain: l'évolution de la connaissance de l'art africain des années 30 à aujourd'hui*, Paris, 10 novembre 1991, Musée National des Arts africains et océaniens, 1990. Egalement, l'ouvrage de E. S. Brown: *Africa's Contemporary Art and Artists*, New-York, 1966, abordait déjà la question du caractère contemporain de l'art africain depuis le début du siècle avec un effort particulier de répertoire pays par pays et des notes particulières sur les artistes de chaque pays choisis. A cette époque, on découvrait une autre dimension de l'art africain que la traditionnelle sculpture. Les artistes avaient commencé à peindre à la manière occidentale.

tout sens du sacré.<sup>3</sup> Est-ce une émergence, la recherche d'une reconnaissance ou simplement une légitimation. Dès cet instant, ses relations, maintenant longues, avec les autres sociétés dont celle occidentale rentrent dans une phase élitiste qui sera l'objet tout entier de ma thèse.

Ma thèse se propose d'aborder la question d'une éventuelle influence de la période de la guerre froide sur la production artistique contemporaine d'Afrique et plus particulièrement, sa perception en Allemagne. Il s'agira pour moi d'étudier comment, dans les ex-Etats :<sup>4</sup> la République Démocratique Allemande et la République Fédérale d'Allemagne aujourd'hui unifiés, l'art africain contemporain était apprécié par les professionnels du marché de l'art,<sup>5</sup> les journalistes et plus largement les consommateurs.<sup>6</sup> C'est donc un exemple idéal, voire unique de cas d'étude en Europe et dans le monde d'ailleurs, où il serait très intéressant de montrer le type d'organisation culturelle qui caractérisait chacun de ces ex-Etats, très important pour la compréhension et le jugement de la réception qui est faite à cet art. Ce sera l'occasion de faire le point sur les manifestations artistiques consacrées à l'art africain contemporain ici en Allemagne. Il serait aussi nécessaire de faire une étude systématique et thématique de cette réception à travers les réactions de la presse à certaines expositions privées ou institutionnelles, ou encore étatiques. Cela me permettra de faire comprendre et de montrer l'origine des réticences, des préjugés culturels et intellectuels actuels par rapport à l'art venu d'ailleurs et surtout d'Afrique.

---

<sup>3</sup> Relevé par moi. Mais cet aspect de l'art est très courant aujourd'hui et tout le monde peut le constater. Certains artistes ne produisent plus forcément selon leur vision mais, souvent compte tenu de ce qui se fait ailleurs et surtout compte tenu de l'appréciation des autres sociétés notamment occidentales qui sont dites consommatrices potentielles de cet art. C'est donc, par rapport au marché international que certaines oeuvres sont produites. Je prépare à ce sujet, un document sur l'une des rares expériences de mouvement artistique en Afrique. Certains artistes se sont regroupés pour dénoncer le désordre qualifié de liberté artistique. Malheureusement, ce mouvement s'essouffle en ce moment. Voir aussi ce qu'en dit E. Bassani dans : "Le Grand Héritage : sculpture de l'Afrique noire", Paris, 1992, p.31

« Il est naturel que les artistes africains qui ont grandi dans la nouvelle situation culturelle [...] comme lorsque la spécificité africaine est tempérée par un cosmopolitisme au goût du marché. C'est pour cette raison qu'on doit parler d'art africain traditionnel ou mieux d'art africain classique par rapport à un art actuel de transition de plus en plus contaminé, essentiellement urbain »

<sup>4</sup> L'utilisation du terme "ex-Etats de l'Allemagne" pour parler des anciennes Républiques de l'actuelle RFA me permet de garder une certaine cohérence dans mon discours au cours de ce travail. Donc, lorsque je parle de ex-RFA par exemple, on peut comprendre qu'il s'agit de l'ancienne République par rapport à l'ex-RDA.

<sup>5</sup> Font partie de ce groupe, les galeristes, les commissaires priseurs et les promoteurs d'expositions.

<sup>6</sup> Aucune étude sérieuse n'a encore été consacrée à ce groupe de personnes. Mais j'y classe les collectionneurs privés, les institutions d'Etat qui fonctionnent avec l'argent du contribuable, qui en réalité, est quand même bénéficiaire et aussi simplement, l'amateur ou l'amoureux de l'art africain contemporain.

L'autre aspect pour mieux comprendre cette étude est de faire un bref retour sur l'art africain traditionnel en montrant le processus de sa réception en Europe avant d'aborder l'art africain contemporain et souligner sa nouvelle dimension à travers le changement d'apparence de référence et surtout la diversité qui le caractérise actuellement.<sup>7</sup> Il est à noter que l'art africain traditionnel n'a pas eu le même processus d'intégration dans les sociétés occidentales que l'art africain contemporain en cela qu'ils sont différents et j'insisterai sur cet aspect de la question.

Aussi, je voudrais apporter la précision que mon travail sera consacré à deux formes d'art: la Peinture et la Sculpture qui sont généralement les deux aspects les plus communément utiles à l'étude d'une civilisation. Je les ai choisis aussi parce que ce sont les deux formes d'art africain qui font le plus couler d'encre. La sculpture elle, est une vieille forme que même les européens ont découvert dès les premiers contacts avec l'Afrique. La peinture quant à elle, est une forme relativement nouvelle et donc, l'objet de toutes les spéculations.

Enfin, j'ai aussi choisi de situer mon travail de 1950 à nos jours. 1950 parce que, c'est la période après la deuxième Guerre mondiale où l'humanité entière avait repris plus sereinement les activités intellectuelles et culturelles. L'art africain auquel on n'avait plus consacré de thèse ici en Allemagne par exemple depuis 1932 jusqu'à la fin de la guerre a retrouvé une place dans les milieux intellectuels où beaucoup de chercheurs s'y intéressent de nouveau. Certes, il est vrai que c'est plutôt à l'art traditionnel que la plupart des chercheurs se sont intéressés mais déjà, des expositions de la nouvelle production artistique africaine, des articles de journaux critiques avaient aussi commencé à paraître à propos de l'art africain contemporain. 1950, c'est aussi juste le lendemain de la division de l'Allemagne en deux Etats bien distincts qui forment du coup, deux sociétés tout à fait différentes où les stratégies culturelles, comme je vais essayer de le montrer au cours de mon travail, la vision du monde et de l'autre seront divergentes du moins idéologiquement. Cette étude s'étendra jusqu'à nos jours parce que, la réception que je voudrais étudier est une question (bien qu'elle dure depuis longtemps) d'actualité, permanente et j'ai besoin de suivre encore l'évolution jusqu'à ma soutenance.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> L'art africain a quitté le stade d'archétype pour passer au stade de la signature individuelle. En plus de cela, il s'est beaucoup diversifié. Il n'existe plus simplement la sculpture traditionnelle désormais, la peinture voire les installations et les vidéo d'art sont rentrées dans le quotidien de la production artistique africaine.

<sup>8</sup> Il arrive très souvent qu'on soit en train de finir une recherche que déjà, elle se révèle obsolète. Donc, il faut rester dans la permanence du sujet pour ne pas tomber dans ce travers.

Mais, je ne peux bien avancer qu'en faisant le point des théories existantes et prendre connaissance du niveau du débat sur la question.

## 2- Etat de la question

La question de la réception de l'art africain contemporain en occident et de l'éventuelle influence extérieure sur sa production a jusqu'à maintenant très peu attiré les chercheurs en sciences humaines.<sup>9</sup> Il leur était plus intéressant d'étudier les influences de la bipolarisation idéologique du monde sur l'économie, la politique et simplement sur le développement que sur l'art et la culture.

Par contre, celle concernant l'art traditionnel en a, ces dernières années, occupé un nombre relativement élevé.<sup>10</sup> La plupart des études sérieuses à caractère multidisciplinaire, plusieurs autres sciences sociales telles: l'anthropologie, l'ethnologie et plus particulièrement la sociologie viennent au secours de l'histoire de l'art proprement dite pour fournir des explications plus approfondies aux formes des arts africains qui semblaient inaccessibles.<sup>11</sup> Ces études se sont donc intéressées à l'art africain à une période où c'est encore la sculpture traditionnelle qui est l'objet principal. Il y a à ce propos, une intéressante confrontation entre F. Willet et E. Leuzinger rapportée par L. Stephan dans *Formes et Couleurs : sculpture de l'Afrique noire*,<sup>12</sup> dont la substance est la suivante: Leuzinger comme la plupart des collectionneurs de cette époque nie toute couleur à la sculpture africaine prétextant que les auteurs n'avaient aucune notion des couleurs. A son contre, Willet a essayé de démontrer comment un individu, s'il ne veut pas voir quelque chose, ne le verra jamais. C'est pourquoi

---

<sup>9</sup> Ce qui intéresse la plupart des chercheurs étudiant l'art africain, c'est d'expliquer les formes, la valeur anthropologique et "ethnologique". Confère : *Arts of Africa*, vol1, éd. par J. Stanley de F. Willet, International Journal of Africa Studies 1986-1987; Afrika Abteilung, Tribus, 42.93 :28-29 et 43.94 : 34-35. (Brief report on new acquisition at London museum); C. Falgayrette Leveu, *Corps Sublimes*, Paris, 1994, (exposition d'objets inspirés par les corps humains); R-M. Nooter and F. Allen : *A sens of Wonder : african art from the Falleti family*, Phoenix, 1997 ou encore, J. Gabus, *Art Nègre : recherche de ses fonctions et dimensions*, Neuchâtel, 1967.

<sup>10</sup> Beaucoup de chercheurs concentrent leurs études sur les critères de réception en mettant l'accent sur le comportement ethnocentrique de la plupart des observateurs de cet art. Confère à cet effet, P. M. Leiris, *Au-delà d'un regard, entretien sur l'art africain*, Lausanne, 1994 (interview de 1967); Falgayrette, *Formes et Couleurs: sculptures africaines*, Paris, 1993; E. Bassani, *Le Grand Héritage: sculpture de l'Afrique noire*, Paris, 1992.

<sup>11</sup> Voir à ce sujet le merveilleux article de N. Heinich, "«Légitimation» et culpabilisation : Critique de l'usage critique d'un concept", in *L'art c'est l'art*, 1999, pp. 67-76.

<sup>12</sup> L. Stephan, 1992, pp. 97-172.



ajoute t-il, le plus souvent, les collectionneurs européens de cette époque préfèrent les sculptures sans couleur ou celles qui ont déjà perdu les leurs.

Mais aujourd'hui, la question devient d'importance et quelques études commencent à être consacrées à la réception de l'art africain contemporain en occident, mais ne constituent pas encore d'une part une importante littérature qui peut faire dégager de grandes tendances.<sup>13</sup> Ensuite, elles ne prennent pas encore en compte la dimension d'une éventuelle influence idéologique.

Aux Etats-Unis où les études paraissent plus abondantes sur l'art africain traditionnel comme contemporain, on dénombre quelques études consacrées à la réception de l'art africain contemporain ou plutôt à la manière dont les Occidentaux en général regardent et apprécient cet art sans qu'il n'existe une étude a proprement parler sur le sujet.<sup>14</sup>

En Grande-Bretagne, quelques études sur la question sont consacrées à la période victorienne où les chercheurs pensent qu'il faut étudier la réaction de la société sur tout ce qui concerne cette époque très caractéristique de l'histoire de leur pays, même les collections privées d'art africain.<sup>15</sup>

En France, où beaucoup de manifestations artistiques consacrées à l'art traditionnel et moderne d'Afrique ont lieu chaque année, il n'existe pas encore à l'état actuel de mes connaissances, une étude proprement dite sur la question et surtout concernant l'art africain

---

<sup>13</sup> C'est surtout aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne que les chercheurs ont écrit le plus. Confère: *White Chapel Art Gallery: Seven Stories About Modern Art in Africa*, New-York, 1995. R. Wassing, *African art, its background and tradition*, New-York, 1968. Ch. B. Steiner, *African art in transit*, New-York, 1994, un ouvrage consacré à la réception de l'art africain et des images d'Afrique dans les musées de Grande-Bretagne où il critique le désir des observateurs de se retrouver dans l'art africain, à partir bien sûr de leur culture et la volonté de sauvegarde de leur identité. C. Clarck, *African art and Museum*, art journal, 1996, 55-N-1, p. 105-107. *Review of A.Coombes Reinventing Africa*, museum material culture and popular imagination in late Victorian and Edwardian England, New Haven, 1994, and, *Review the analysis of British perception of African culture at the turn of the century beginning with the colonial scramble for African territories in 1890 and ending with the advent of world war I*; Ph. Tom, *Africa: the art of the continent*, royal academy of art, 1995, 4.10.95/ 21.01.96 où à travers l'exposition il présente la manière dont les Britanniques regardent et apprécient l'art africain; U. Beier, *Contemporary art in africa*, 1968, explique ce qu'on peut prendre en ce moment pour de l'art contemporain d'Afrique et en quoi, il est différent de l'art européen; A. Magnin and J. Soullilou, *Contemporary art of africa*, New-York, 1996.

<sup>14</sup> Confère S. Vogel, *Africa explore, 20th century African art*, Japan, 1992; S. Vogel, and M. Baul, *African art, western eyes*, New-York, 1997; S. Roy, *African art, Permutations of power*, Gainsville, 1997; M. Arnold, *Women and art in South-Africa*, New-York, 1996; Th. Celenco, Indianapolis, éd. Egypte in africa, 1996; S. Hassan, *Gendered visions: the art of contemporary African women artists*, 1997; N. Quaarcoopome et alii, *African forms and imagery*, Detroit, 1996; *African art two continent selected from the Herskowitz coll.*, Northwestern, 1973; *Review of new current ancient rivers: contemporary African artists in a generation of change by: Kennedy, Segal and Aaron*, Africa today, Danvers, 1994.

<sup>15</sup> Confère à ce propos, C. Clarck, 1996, P. Tom, 1995, R-B. Nooter et F-R. Allen, 1997, et K. Deepwell, *Art criticism and Africa*, London, 1997.

contemporain. Il y a par contre, quelques études sur la réception, les critères et les raisons de voir autrement l'art africain contemporain.<sup>16</sup>

En ce qui concerne l'Allemagne, mon cas d'étude, cette question de comment l'art africain contemporain a-t-il été perçu et reçu dans ce pays en particulier pendant tout ce temps paraît relativement neuf. Aucune étude jusqu'à maintenant, en ma connaissance, n'y a encore été consacrée. Il existe quelques études sur l'art africain traditionnel tentant de commenter ou d'expliquer les expositions des collections privées qui sont organisées un peu partout dans le pays<sup>17</sup> ou des études sur l'art africain contemporain, ou à partir des expositions organisées ici, dans les deux ex-Allemagnes<sup>18</sup> ou simplement des études scientifiques sur l'art en Afrique.<sup>19</sup> Aucune étude sur une influence possible idéologique de la réception de cet art n'a été faite au point où, son évocation suscite quelques surprises.

---

<sup>16</sup> A ce sujet, confère. C. Falgayrette Leveu, 1993 ; E. Bassan, 1992 ; J-L Paudrat et alii, *L'Art africain*, Paris, 1988, où les auteurs ont abordé le thème de l'anticipation qui montre les obstacles psychologiques et culturels qui ont caractérisé l'étude de la sculpture africaine. *De l'art nègre à l'art africain : l'évolution de la connaissance de l'art africain des années 30 à aujourd'hui*. M. Leiris, J. Délangue, *Afrique noire: la création plastique*; Paris, 1967 , où ils insistent déjà sur le caractère créatif des oeuvres africaines donc de leur valeur artistique; L. Perrois, *Patrimoine du sud, collection du nord: 30 ans de recherche à propos de la sculpture africaine* (Gabon, Cameroun), Paris, 1997, un ouvrage par excellence consacré à la réception de l'art africain traditionnel en occident.

<sup>17</sup> On peut voir à ce sujet, M. Schönhuth, *Begegnungen mit der Kunst Afrika, die Sammlung Monjau*, Museum für Völkerkunde Freiburg, 30.01/ 03.05.1992; K. Volprecht, *Afrika Sammlung Doetsch*, Köln, 1989; *Afrikanische Kunst aus dem Museum für Völkerkunde St Gallen von 15-11-85 bis 02-03-86*, Zürich, 1985; *Afrikanische Kunst*, eine Ausst., der Stadtsparkasse München, 1976; *Afrikanische Kunst aus dem Völkerkunde Museum der Portheim-Stiftung*, Berlin et *Afrika in Leipzig, Erforschung und Vermittlung eines Kontinents: 1730-1950*, Leipzig, 1995.

<sup>18</sup> Confère: *Afrikanische Plastik Konfrontation und Annäherung*, Ausst. aus den Beständen Göttinger Völkerkunde Sammlung im stadt Museum Göttingen, jan/feb/1994; J. Laude, *Die Moderne Kunst und die afrikanische Plastik*, jg.37,10, in universitas, 1982, s. 1047- 1054; H.Leyten, F. Paul, *Moderne Kunst in Afrika*, Amsterdam, 1930; *Afrikanische Kunst Gewerbe*, Deutsche Welle in Afrika, Köln, 23.06- 25.07-1969; *Afrika Moderne Kunst*, London, 1968; R. Itaaliander, *Neue Kunst in Afrika aus Westermanns Monatshefte*, 1956; J. Agthe, C. Mundt, *Mit Pinsel und Meißel, zeit genossische afrikanische Kunst*, Ausst., Zeitzeichen neue Kunst aus Afrika, Frankfurt a Main, 1991/92, Völkerkunde, 1991; *Neue Kunst aus Afrika, afrikanische Gegenwarts Kunst aus der Sammlung Gunter P*, Hamburg, 1984; C. P. Gunter, und B. Wolfgang, *Kunst aus Afrika heute, Meisterwerke der Sammlung Peus*, Hamburg Ausst. : Aachen(DEU); Ludwig Forum für International Kunst, 1993; *Moderne Kunst aus Afrika, Horizonte 79*, 1. Festival der Weltkulturen... Berlin, 24.06-12.08 1979.

<sup>19</sup> Pour les travaux scientifiques concernant l'art africain en Allemagne, confère, T. Foerster, *Kunst in Afrika*; Köln, 1988; T. Foerster, *Zerrissene Entfaltung: Alltag, Ritual und Künstlerische Ausdrucksformen im Norden der Côte-d'Ivoire*, Köln, 1997; T. Foerster, *Tuma Be Alltagskultur der westafrikanischen Savanne*; 1992; T. Förster, *"Schildermaerei" oder "Urban Art"? postmoderne Ansätze in der Interpretation afrikanischer Kunst*, Paideuma 42,1996. L. Haustein, *Weltbilderzeugung: zur traditionellen Grammatik, zeitgenössischer Bilder*, Neue Bildende Kunst, 1995, 5, N-4-5(sept-nov); pp. 58-60; Imfeld, al., *Kunst auf dem afrikanischen Kontinent*, Neue Bildende Kunst, 1995, N-4-5 (sept-nov); pp. 61-63; Ces deux derniers articles ont essayé de démontrer le respect qu'il faut avoir pour l'art africain contemporain et surtout comment le changement de climat politique favorable en Afrique affecte la production artistique. Confère aussi J.M. Martin, *Das Marco Polo Syndrom: ein Beitrag zur Diskussion*, Neue Bildende Kunst, 1995, 5, N4-5(sept-nov) pp. 64-69. U. Beier, *Hinterglasmalerei aus Dakar und Bayreuth*, 1982. U. Beier, Suzanne Wenger-Grenzüberschreitung, 1990; U. Beier, *Thirty years of Oshogbo Art*, 1991; G. Beier, Ausstellungen und Veröffentlichungen, 1991, et aussi la remarquable étude de Jutta Ströter Bender, *Zeitgenössische Kunst der Dritten Welt*, Köln, 1991.

Comme on l'aura constaté, aucune de ces études ne se sont vraiment intéressées à la réception et a fortiori, à une éventuelle influence idéologique qu'aurait subit cet art et c'est pour justement combler ce vide scientifique que je me propose de faire des recherches sur cette question. Question pour laquelle il n'existe pratiquement pas de débat parce qu'elle n'a pas encore intéressé les chercheurs. Je consacrerai donc cette étude à la réception de l'art africain contemporain ici dans un pays qui jadis, avait connu du fait de sa division, une évolution presque double et une vision internationaliste différente. Pour une fois, cette étude de la réception de l'art africain contemporain va s'intéresser directement aux acteurs du secteur de l'art concerné notamment, les galeristes, les journalistes et les consommateurs en général dont les collectionneurs privés.

### **3- La réception de l'art africain contemporain en Allemagne**

La réception de l'art africain contemporain en Allemagne implique une recherche approfondie sur plusieurs plans qui sont mes hypothèses de travail : la réception de l'art africain contemporain en Allemagne a-t-elle une éventuelle influence sur la production artistique africaine. Si oui, quels sont les rôles des chercheurs, des journalistes, des professionnels du marché de l'art, des institutions étatiques, et celui des collectionneurs qui se sont particulièrement distingués dans la collection d'oeuvres d'art africain surtout contemporain.

En ex-République Fédérale d'Allemagne, je constate qu'au tournant de la deuxième Guerre mondiale, nombre de chercheurs allemands comme leurs homologues européens se sont lancés de nouveau dans les recherches sur l'art africain. Ce qui implique la naissance de revues scientifiques consacrées à l'art africain ou dans lesquelles on consacre quelques articles à l'art africain.<sup>20</sup> Toujours à la même époque, ou plus exactement un peu après cette période, on a noté un frémissement caractérisé par la multiplication des expositions consacrées à l'art africain un peu partout dans le pays, expositions organisées directement de concert avec les artistes africains ou des institutions africaines ou encore, à partir des collections privées de certaines personnes qui s'intéressent à l'art africain depuis un certain temps. A partir donc des années 1965, selon les index de journaux que j'ai consultés pour avoir une idée des réactions

---

<sup>20</sup> On peut citer à ce propos, Kunst- Forum, Welt Kunst et Belser Kunst Quartal qui sont relativement impliquées dans les critiques sur l'art africain ou mentionne des événements consacrés à cet art.

de la presse sur les expositions d'art africain en Allemagne, le nombre des expositions a augmenté pour atteindre leur point culminant dans les années 1980 où on dénombre plus de quatre expositions africaines par an en Allemagne. Il faut cependant noter qu'il y a plus d'expositions consacrées à l'Egypte qu'au reste de l'Afrique mais, c'est plutôt un autre débat sur lequel je reviendrai certainement plus tard.

On comprend dès cet instant, que la presse, un des maillons essentiels de la société n'y est pas restée totalement insensible. Les recherches effectuées m'ont mis sur la piste d'une importante documentation de presse consacrée à l'art africain après certaines expositions, que j'ai interrogée dans le cadre de ce travail pour montrer: exactement son contenu, quel crédit ou non elle apporte à cet art, s'il existe des comparaisons avec l'art européen ou encore, si les journalistes allemands sont favorables à l'art d'une région ou d'un pays d'Afrique, en particulier, par rapport aux autres et par ricochet, influencent-ils l'opinion des consommateurs. Ce qui est évident, c'est qu'il semble exister un marché de l'art africain en ex-R.F.A., même s'il est modeste. Il est caractérisé par l'existence des galeries d'art africain que j'ai essayé de distinguer même si elles ne sont pas nombreuses car, ce qui m'intéresse dans le cadre de ma thèse, ce sont les galeries d'art africain contemporain, combien sont-elles, ce qu'elles proposent aux consommateurs, le rythme auquel elles exposent des artistes africains, si elles les exposent exclusivement ou en rotation avec des artistes européens, si elles subissent des pressions ou influences de la part d'une quelconque personne ou institution. Toutes ces questions ont fait l'objet d'une étude minutieuse au cours de mon travail.<sup>21</sup>

Aussi, il existe en ex-R.F.A., un certain nombre d'institutions d'Etat telle l'Institut für Auslandsbeziehungen, Haus der Kulturen der Welt et Iwalewa Haus, qui organisent ou soutiennent l'organisation d'expositions d'art africain ici. Il convenait donc, d'étudier leur politique culturelle, se rapprocher de leurs services de presse pour avoir les informations nécessaires sur les réactions de presse ou même médiatique sur leurs activités consacrées spécifiquement à l'art africain contemporain, l'occasion de voir si l'art joue un rôle dans les politiques de développement et de quelle manière.

La même démarche devrait être effectuée auprès des institutions non étatiques notamment les fondations : Goethe Institut et Friedrich Erbert-Stiftung par exemple mais, cela s'est révélé

---

<sup>21</sup>Il n'en n'existe pas beaucoup, ce sont notamment: les galeries Danny Keller à Munich, Ngano à Berlin, Kubinski aussi à Berlin, Peter Herrmann à Berlin, galerie ZAK à Fürth, Hülsen à Francfort, du Dr. Kay Schaefer à Cologne, galerie 37 du musée ethnographique de Frankfurt/Main etc.

trop lourd pour mon travail qui se serait trop élargi avec le risque de noyer l'essentiel, le mouvement des idées autour de la réception de cet art.

Je me suis également intéressé à certains collectionneurs tels : Gunter Peus, l'un des plus importants collectionneurs d'art africain à partir des années 1960 et à Hans Bogatzke qui probablement, est l'un des plus grands collectionneurs allemands voire européens de l'art africain contemporain. Deux générations de collectionneurs dont l'étude apporte quelques informations sur les motivations et l'engagement, la différence dans les manières de collectionner et les buts assignés aux collections.

Par ailleurs, la question de la réception de l'art africain contemporain dans les ex-Etats de l'Allemagne m'a semblée répondre à des considérations d'ordre théoriques voire idéologiques et m'a donc amené à aller voir de près ce que disait la plupart de ces théories et d'essayer de montrer dans quelle mesure elles ont dû influencer la réception de cet art que ce soit en ex-RDA ou en ex-RFA. La question la plus délicate avait été de savoir si les anciennes théories notamment philosophiques, à partir de Kant par exemple, ont eu une part importante dans ce phénomène. En plus du fait qu'il n'a pas été particulièrement laborieux de voir et montrer qu'au travers de ces théories semble se trouver l'origine de certains articles de presse consacrés à l'art africain contemporain après les expositions. Comme je le soulignais plus loin, certains de ces théoriciens ont, pour ainsi dire, contribué à enraciner certains clichés par des réflexions, certainement sans fondement, sur le continent noir et ses habitants qui malheureusement ont la vie dure et qui me semblent justifier le retour à ces théories. Ensuite, si l'on étudie de près l'évolution de ces théories jusqu'à maintenant, on se rend compte que les unes ne découlent que des autres ou n'en sont que des contributions, bien entendues assez qualitatives, mais perrénisant une pensée de base.

Telles sont mes préoccupations pour aborder l'étude de la réception de l'art africain contemporain dans l'ex-R.F.A. Le procédé ne sera pas tout à fait différent pour l'ex-République Démocratique Allemande.

En ce qui concerne l'ex-R.D.A., la question se présente tout de même autrement. Le pays avait, à l'époque choisie pour mes études, une autre forme d'organisation due à son choix idéologique. Il existe quelques revues à caractère scientifique notamment : "Bildende Kunst", "Frei Welt" dans lesquelles il y a eu des articles consacrés à l'art africain contemporain.

Aussi, il y a eu quelques expositions qui ont été réalisées dans l'ex-Berlin Est qui était la capitale de ce pays et à Leipzig.<sup>22</sup> Donc, il existe bien des catalogues d'expositions et des réactions de presse surtout dans les deux villes sus-citées qui ont vu organiser quelques expositions d'art africain contemporain et souvent, certains artistes africains y ont été exposés avant d'être exposés en ex-R.F.A. La consultation des documents et les témoignages font apparaître que l'art africain était bien présent et aurait même été particulièrement impliqué dans la politique culturelle extérieure du pays et aurait, du coup, subi une éventuelle influence sur son évolution pendant tout ce temps. Référence est faite à la participation de création d'écoles de Beaux Arts dans certains pays africains comme le Ghana et l'Ethiopie, considérées comme moyen de lutte contre l'impérialisme envahisseur et d'indépendance culturelle, j'en parlerai un peu plus tard. Aussi, il me semble qu'il n'ait pas existé de galeries d'art africain contemporain d'initiatives privées ou des personnalités comme en ex- R.F.A. qui aient particulièrement collectionné de l'art africain. A-t-il existé hormis celles étatiques, des institutions à l'instar des fondations dans l'ex-R.F.A. qui se sont occupées des relations culturelles internationales. Existe t-il une politique internationale de soutien culturel et artistique et de quelle manière se présente t-elle ? Toutes ces questions sont examinées au cours de mon travail.

#### **4- Comparaison Est-Ouest**

L'étude de la comparaison de la réception de l'art africain contemporain entre les ex-pays de l'Allemagne, R.F.A. et R.D.A., s'est basée sur les critères d'étude de cette réception dans chacun des pays.

J'ai présenté le système d'organisation de chacun des ex-pays qui, bien sûr, est lié à l'idéologie en place. Essayer de répondre par la suite à la question suivante : la réception de l'art africain contemporain dans l'un ou l'autre des pays constituait-il un phénomène de recherche de leadership, cela avait-il un rôle politique ? En outre, les contenus des réactions de

---

<sup>22</sup> J'ai noté que dès 1978, des expositions sur l'art africain en général y compris pour l'Egypte avaient lieu à l'ex -Berlin Est avec des réactions de presse dont je ferai état un peu plus tard au cours de mon travail. Il faut par ailleurs noter que plusieurs expositions ont été tenues à Leipzig dont je parle aussi au cours de ce travail.

presse après chaque exposition avaient-ils des connotations idéologiques par rapport à la vision du monde qu'ils prônent ? Avec chaque système, puis-je dire qu'il a existé réellement un marché d'art africain contemporain ?

Cette recherche m'a conduit en outre à mener une brève étude sur le rapport entre certains artistes africains et les milieux de l'art en Allemagne.

## **5- Les artistes africains et les milieux de l'art en Allemagne**

Cette étude se concentre sur le choix de certains artistes dont la réputation internationale ne fait plus l'ombre d'un doute et qui d'une façon ou d'une autre, sont déjà jugés ici en Allemagne sur des critères de choix pour leurs expositions dont leur talent.

De plus, j'ai mené dans la mesure du possible, une enquête sur le nombre d'expositions que chacun d'eux a déjà fait en Allemagne, essayer de voir si les sujets traités et les styles ont varié au cours de ces différentes expositions pour concorder avec mon hypothèse de départ : les consommateurs allemands en général influent-ils la modification des styles et le choix des sujets quant à la production artistique de ces artistes aujourd'hui. Il s'agit par exemple de :

-R. Hazoumè, peintre béninois, choisi pour sa réputation maintenant internationale et, aussi ici en Allemagne où il a été déjà exposé plusieurs fois, et notamment dans la "Sieben Hügel", où il a également reçu des prix dont: George-Marciunas Preis en 1996. Je l'ai choisi pour son entrée récente dans le milieu de l'art en Allemagne et pourra donc bien caractériser la situation après la réunification mais aussi pour sa carrière faite de rebondissements.<sup>23</sup>

-Malangatana, artiste mozambicain de renommée internationale, a exposé à la fois en ex-RDA et en ex-RFA et son étude est des plus intéressantes pour juger d'une éventuelle influence idéologique sur l'évolution de sa carrière et donc, de la production artistique contemporaine d'Afrique.

---

<sup>23</sup> R. Hazoumè avait commencé sa carrière presque comme sculpteur en se spécialisant dans la fabrication des "masques-bidon" qui en réalité, sont des bidons de récupération recueillis par ci par là, mais brusquement sa carrière change de direction et il a commencé à peindre la culture spécifiquement africaine notamment le fâ sans toutefois complètement abandonné les "masques-bidon".

-Twin Seven-Seven, artiste Nigérian, connu, je pense, de beaucoup de personnes ici, il y a été plusieurs fois exposé surtout à Iwalewa-Haus et peut bien représenter cette première génération d'artistes africains contemporains d'après les indépendances connus ici en ex-RFA après la découverte de l'art africain traditionnel.

Toutefois, cela ne suffit pas pour totalement comprendre le phénomène de la réception de l'art africain contemporain en Allemagne et pour cela, j'ai essayé dans la dernière partie du travail de déterminer les rôles des acteurs concernés.

## **6- Rôle des chercheurs, des journalistes, des collectionneurs et des professionnels du marché de l'art**

Cette partie est celle analytique de mon travail. Elle est consacrée à l'analyse des données étudiées plus haut. Elle est aussi consacrée à l'étude de certains collectionneurs, la définition de leur rôle et les discours qui caractérisent leurs actions et expliquent la situation actuelle.

Dans un premier temps je présente la situation actuelle après la réunification. L'élément principal est de montrer ce qui a réellement changé dans le paysage mercantile en ce qui concerne l'art africain contemporain. Le nombre de galeries d'art africain contemporain a-t-il augmenté existe-t-il dans les nouveaux Länder de plus en plus d'initiatives privées quant aux expositions et aux ventes d'art africain contemporain, et plus brièvement leur fonctionnement et répartition.

Ensuite, je tente l'étude de quelques collectionneurs où l'accent est mis sur deux d'entre eux compte tenu des périodes de leurs activités, recherchant en quoi leurs actions sont importantes dans la réception.

Enfin, par une analyse des théories et des travaux scientifiques, j'ai essayé de montrer le rôle des intellectuels et ses conséquences dans la situation actuelle.

Mais en réalité, quelles sont les sources et les méthodes qui ont alimenté toutes ces informations de base.



## **7- Sources et Méthodes**

Comme on peut le constater, les sources qui ont permis la collecte d'informations nécessaires à la réalisation de ce travail sont multiples pour des raisons évoquées plus haut notamment la relative fraîcheur du thème, l'aspect du travail lié à la presse et la relative disponibilité, du moins au départ de mes recherches, des informations concernant l'ex-RDA etc.

Ainsi, j'ai été dans presque toutes les bibliothèques de Berlin qu'elles soient publiques, universitaires ou encore celles des institutions muséales et culturelles s'intéressant à l'art africain contemporain. Ainsi, à la Staatsbibliothek de Berlin, j'ai pu avoir accès à la littérature de base qui m'a prouvé que la plupart des informations nécessaires pour la réalisation de ce travail ne se trouvent pas dans les bibliothèques classiques, mais m'a permis de m'orienter vers les bibliothèques spécialisées comme le département des journaux qui s'est révélé à la fois indispensable et incontournable pour mener à bout cette étude même si parfois mes attentes ont été déçues. Le concours des bibliothécaires dans cette structure m'a également été d'un grand secours, lorsqu'ils m'ont fait faire en quelques minutes un petit cours d'utilisation de certains appareils, notamment les machines pour consulter certains articles en microfilms que je ne pouvais plus avoir sur papier.

Je suis aussi allé dans les différentes archives de la ville. Celle qui s'est révélée la plus intéressante en matière de documentation est la Bundesarchiv. J'avais eu quelques problèmes d'accès aux documents concernant l'ex-RDA et là, les bibliothécaires, en particulier Mme Marschall-Reiser, avec certainement quelques collègues, a pris sur elle la responsabilité de me constituer une véritable documentation sur l'ex-RDA. Une documentation non encore classée aux archives donc, normalement difficile à rassembler et surtout aussi, à ne pas mettre à la disposition des usagers et pourtant, elle m'a permis de les avoir. Ce travail à la Bundesarchiv m'a définitivement donné l'occasion d'imposer les limites à mon sujet, de savoir ce que je dois ou peux faire ou non et surtout de réorienter mes recherches. Ainsi, j'ai abandonné l'hypothèse de travail qui devrait m'amener à rechercher l'influence idéologique dans l'évolution de la carrière des artistes africains en contact avec les deux ex-Etats et surtout sur la production actuelle de ces derniers. J'ai privilégié l'influence dans la réception et cela a été très fructueux.

J'ai aussi fait des recherches à la Stiftung Archiv der Akademie der Künste où j'ai pu aussi avoir accès à quelques documents intéressants notamment, les seuls articles que j'ai pu avoir sur l'unique exposition de l'art contemporain du Nigeria en ex-RDA.

L'autre méthode de travail que m'a pratiquement imposée ce sujet, ce sont les enquêtes directes, les interviews. Pour en avoir déjà fait dans le cadre de ma maîtrise, je n'ai pas eu beaucoup de peine à rééditer l'expérience. La particularité ici est, à mon avis, la sensibilité de tout ce que je vais avancer et qui donc, exige une précision. Tous ceux qui sont concernés par mon sujet, même si je n'ai pas pu les rencontrer tous personnellement et discuter directement avec eux, je les ai tous interviewés par téléphone, e-mail par lequel je leur ai fait parvenir mes questions et par lequel j'ai reçu des réponses assez intéressantes parfois critiquables et, il faut en être conscient, manquant de spontanéité. Mon texte est abondamment illustré par leurs citations. Quelques uns ont cependant refusé toute collaboration créant ainsi quelques difficultés sur des questions de statistique par exemple. J'en reparle davantage dans le texte.

Enfin, pour éviter que mon travail ne donne l'impression de ressembler à la déclaration de Leiris M. :

« Un africain menait chez nous une enquête de terrain, ce serait en ethnologie. »<sup>24</sup>

Je me suis bien gardé de ne m'occuper que du présent et surtout de ne pas parler des faits sociaux dans les deux ex-Etats. Moi, au présent, j'étudie la réception de l'art africain contemporain dans les ex-Etats de l'Allemagne depuis 1950 jusqu'à aujourd'hui. Il ne s'agit pas d'ethnologie, mais bien d'histoire de l'art selon la formule de Stephan L., dans *Formes et Couleurs, sculptures de l'Afrique Noire*.

Toutes ces idées sont ordonnées dans un plan qui comporte trois grandes parties notamment : la réception de l'art africain contemporain dans les deux ex-Etats de l'Allemagne ; les rapports des artistes africains contemporains avec le milieu de l'art ici en Allemagne et enfin, le rôle des acteurs de ce milieu : les chercheurs, les journalistes et les collectionneurs.

---

<sup>24</sup> Leiris, 1994 (interview 1967)

**Première partie :**

**LA RECEPTION DE  
L'ART AFRICAIN CONTEMPORAIN  
DANS LES EX-ETATS  
DE L'ALLEMAGNE :  
LA RDA ET LA RFA**

## **\*Quelques réflexions sur l'art africain traditionnel et sa réception en Allemagne**

Il m'a semblé nécessaire avant de parler de la réception de l'art africain contemporain en Allemagne, en particulier, de faire un retour sur ce qu'est l'art africain traditionnel et son parcours en occident notamment en Allemagne.

L'art africain traditionnel est cet ensemble d'objets qui, après le long processus caractérisant leur présence dans les cultures occidentales ont acquis une autre dénomination que celle d'artefacts<sup>25</sup> et qui ont commencé à être, comme les arts occidentaux, soumis aux critères esthétiques et économiques. D'abord, S. Vogel, 1997 le souligne très bien quand, à propos d'une exposition dans un premier temps à New-Haven en 1997 et dans un second temps en 1998 à New-York, elle écrit :

« Art/Artefact is an exhibition about the ways western outsiders have regarded African art and material culture over the past century. A central issue is our classification of certain objects of African material culture as art and others as Artefacts. »<sup>26</sup>

Ensuite, Jean-Claude Muller dans son article : *Sous le Masque Africain, Quelques Faux Semblants* écrit ce qui suit :

« La catégorie spéciale que représentent certains objets ethnographiques africains propulsés il y a bientôt cent ans dans la catégorie des "objets d'art" par les premiers artistes cubistes n'a cessé de se transformer ou, selon le néologisme dans le vent, de s'"actualiser" en changeant de nom et de peau. Ces avatars ont précédé et accompagné une montée vertigineuse de leur valeur, non pas artistique -les œuvres demeurent toujours les mêmes- mais pécuniaire (Kaehr 1989)...De simples étrangetés sans connotation mercantile que les voyageurs ramenaient pour les "cabinets de curiosités" ces objets bizarres sont

---

<sup>25</sup> Les artefacts sont des objets qui caractérisent la vie quotidienne d'un peuple donné. Tous les objets trouvés en Afrique dès le contact avec les européens devaient pendant un long moment porter ce qualificatif.

<sup>26</sup> S. Vogel, M. Baul, *African art, western eyes*, New Haven, Introduction, 1997.

passés à la dénomination **plus respectable et tout à fait justifiée d'art primitif**». <sup>27</sup>

Plus tard, pour éliminer le terme du discours, va apparaître un autre, celui d' « art premier », terme qui, pour Muller, J-C., est bien dangereux mais, par rapport à quoi ? Il a écrit ce qui suit :

« Mais ce terme est polysémique ; il est dangereux et sournoisement piégé car il suggère, également par sa simple supériorité ordinale, la pureté originelle, la vraie authenticité et la grandeur indicible des commencements...il y a mieux : ces objets sont aussi actuellement catalogués comme « arts primordiaux », étiquette encore plus éloquente qui connote,...celle d'une suprématie absolue,... » <sup>28</sup>

En Allemagne, le phénomène d'intégration de l'art africain traditionnel, si je peux me permettre de parler en ces termes, trouve son expression dans l'organisation, après la deuxième Guerre mondiale, d'expositions dont l'un des objectifs était de montrer et de faire prendre conscience aux observateurs de ce qu'il est différent de leur environnement artistique et culturel de référence.

Ainsi, la période fut marquée par plusieurs expositions :

En 1932 déjà, s'organisait à Berlin l'une des premières expositions de la reconnaissance plastique de ces objets : *Afrikanische Plastik* ; en 1947, une fois encore à Berlin se tint l'exposition : *Haus und Hausrat exotischer Völker* pouvait-on déjà s'imaginer que la part des choses était faite ? Toujours est-il qu'en 1961, Fagg, W. organisa à Munich l'exposition : *Nigeria, 2000 Jahre Plastik* ainsi qu'à Stuttgart, se déroulait l'exposition : *Kongo-Bénin* et même un peu plus tard en 1963, se montait à Leipzig, ville de l'Allemagne Démocratique, l'exposition : *Kunst aus Afrika* et en 1964, W. Fagg, encore lui, montait à Berlin puis à Paris, une remarquable exposition avec le titre significatif : *Afrique, 100 tribus, 100 chefs-d'œuvre*. La liste est longue puisque dans les années 1980, presque toutes les villes allemandes montaient au moins une fois par an une exposition de l'art africain

---

<sup>27</sup> J.-C. Muller, "Sous le Masque Africain, Quelques Faux Semblants", in *L'Art c'est l'Art*, Neuchâtel, 1999, p. 45.

<sup>28</sup> Ibid, p. 47.

dit "Traditionnel". Donc, pour mieux appréhender le processus, il faut revenir sur son historique.

Les éléments de réponse me font remonter un peu plus loin dans le temps, au moment des premiers contacts que les européens ont établit avec le continent noir. Ce qui existait alors, pour divers groupes européens et pour de multiples raisons avait successivement été désigné différemment parfois de manière très ludique.<sup>29</sup>

Pour les uns, notamment les missionnaires, ce sont des objets qui incarnent les mauvais esprits. Cela se comprend bien car, pour mieux convertir un peuple, religieusement parlant, il faut d'abord lui faire renier ce qu'il possédait en lui montrant bien sûr que c'est mauvais et, comme la nature a horreur du vide, on pourrait sans trop de peine, réoccuper le vide surtout religieux qu'on sait indispensable à la vie.<sup>30</sup>

Pour les autres, tels les administrateurs, militaires etc., ce sont simplement des objets de grande curiosité puisqu'ils étaient encore à se demander ce qu'ils représentaient et à quoi ils pouvaient bien servir. L'explication de ce genre de comportement me paraît évidente. Parmi par exemple les innombrables images quotidiennes que balayent nos yeux, seules sont mémorisées celles qui s'inscrivent dans notre système de référence culturelle souvent unique mais heureusement mouvant et parfois changeant. Ce qui signifie clairement que, pendant longtemps, les membres de ces groupes sus cités n'ont vu que des objets appartenant à leur univers socioculturel et développent donc, soit des attitudes de rejet, soit des attitudes d'étonnement ou de mépris par rapport à ces objets qu'ils découvrent, cela ne faisant pas encore partie de leurs habitudes.

A ce stade de la réflexion, on peut bien se demander comment et pourquoi ces objets, pleins de mystères et parfois inspirant le dégoût, ont pu rentrer dans la société allemande voire plus tard, publiquement présentés.

Chercher à comprendre les motifs qui ont poussé certains Allemands à s'intéresser à ce qu'il convient d'appeler l'art africain traditionnel, a en faire dans un premier temps des objets de

---

<sup>29</sup> La colonisation de l'Afrique a été faite en plusieurs étapes : il y a d'abord eu les missionnaires ensuite, les marchands et enfin les militaires. C'est pourquoi, on parle du système des "3M". Ces différents groupes ont donc, eu des attitudes diverses, par moment, dures et inexplicables face aux objets africains rencontrés.

<sup>30</sup> Cf. Extrait de la causerie du ministre des colonies, M. Jules Renkin en 1920 avec les premiers missionnaires catholiques du Congo Belge, tiré du document en Annexe de : Mugaruka, J. Ntabala, *L'impact de la relation d'aide sur le ministère pastoral dans une église locale*, Mémoire présenté à l'Université Libre des pays des Grands Lacs, Goma, 1995-1996.

privilegiés dans des musées privés avant de l'ouvrir plus tard à leurs compatriotes dicte un bref retour en arrière.

L'Europe en général, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, était, peut-on dire, dans une situation d'essoufflement dans tous les compartiments de la vie : politique, économique et socioculturel, avec particulièrement une situation artistique presque sans perspective. Les conditions étaient donc réunies pour la découverte de nouveaux horizons et la recherche d'autres formes d'existence qui, dois-je le rappeler, était la plus importante des préoccupations. Mais comme souvent, ce sont toujours les couches aisées de la population qui sont les pionniers. C'est ainsi qu'ils étaient allés au contact des côtes africaines et donc des Africains. Les premiers résultats de cette rencontre entre Africains et Européens, étaient le commerce et donc aussi celui des objets d'art ou d'artisanat africains surtout en ivoire.<sup>31</sup> Plus tard, a commencé à s'instaurer une relation de domination pour profiter au maximum des richesses qu'ils découvraient mais aussi de ces curieuses choses dont s'entouraient les habitants de ce continent. Les missions vont se multiplier à la recherche de ces objets qui constituent de véritables curiosités dont il faut comprendre les significations et l'utilité. Le cas le plus palpable fut celui de la Grande-Bretagne rapporté par Johanna Agathe.<sup>32</sup> En 1897, les Anglais se préparaient à aller en mission commerciale dans le royaume du Bénin. Or, cette mission allait coïncider avec les cérémonies annuelles et le roi qui ne voulait pas avoir des regards étrangers pendant ces cérémonies leur a fait dire de retarder la mission. Les Anglais étant fins prêts ont fait fi de cette mise en garde et s'y sont rendus. Conséquence, la mission fut arrêtée et massacrée. La même année, la Grande-Bretagne envoie en guise de répression une mission punitive le « Oba », roi, fut arrêté le royaume mis à sac et comme l'écrit Agathe Johanna :

« Die Engländer sammelten alles als Beutegut ein: Die Bronzeplatten, die Portraitköpfe von Älteren, beschnitzte Elefantenzähne, Figuren und Schmuck...seine Hofkunst wurde in alle Winde zerstreut. »<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Confère à ce sujet, F. Leveu, Introduction du *Grand Héritage* de E. Bassani, Paris, 1992.

<sup>32</sup> J. Agathe, *Kunst ? Handwerk in Afrika im Wandel*, Frankfurt, 1975, p. 19.

<sup>33</sup> Idem.



1-Tête Ifè datant du XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle, 35 cm ; Photo tirée de African art, V. XXXIV, N° 3, Autumn 2001.

En ce qui concerne l'Allemagne, c'est Frobenius, non seulement il est l'un des précurseurs allemands à s'intéresser à l'Afrique mais, il est aussi l'un des pionniers européens à aller en mission de recherche sur le continent noir.

L'Allemagne découvre alors avec lui beaucoup d'objets africains et aussi quelques explications qui calment leur soif et aiguillonnent leur curiosité.<sup>34</sup>

L'intérêt va petit à petit se généraliser, beaucoup plus de gens vont s'intéresser aux objets africains et des structures d'exposition vont naître.<sup>35</sup> Des scientifiques curieux seront désormais attirés.

<sup>34</sup> Frobenius était allé en mission de recherche en Afrique en tant qu'ethnologue. Surpris par la qualité des œuvres, en ce moment, surtout ce qu'il a pu voir au Nigeria, il a cherché à expliquer leur existence dans ce pays par la présence de Nord-africains, c'est-à-dire des personnes de peaux blanches, sans lesquelles des œuvres de ces factures ne pouvaient s'y trouver.

<sup>35</sup> Il faut dire qu'au départ, les objets africains ne servaient à rien d'autre que de montrer l'opulence des classes bourgeoises de la population. C'étaient donc des objets de valeur. Ainsi, ils fondèrent des musées privés et créèrent ce qu'on a longtemps dénommé les cabinets de curiosité.



Les missions de tous genres verront le jour notamment pour rassembler le plus possible de pièces afin de créer de véritables institutions à caractère public.

C'est ainsi que les objets africains commencent leur processus d'intégration dans les sociétés occidentales en général et en Allemagne en particulier.

Il faut remarquer que le processus d'intégration de l'art africain traditionnel en Allemagne ne s'est pas réalisé sans le même processus dans les autres pays occidentaux en particulier, ceux européens. Je fais ici donc, de temps en temps des intrusions dans les autres pays d'Europe surtout pour montrer l'effet d'entraînement que cela a suscité.

Le phénomène d'intégration en tant que fait, a commencé par des constats relativement lointains. En effet, des objets en ivoire étaient déjà retrouvés dans les collections de l'électeur de Saxe à Dresde, chez des Ducs de Bavière et aussi chez le riche marchand Weickmann d'Ulm. Il semblerait d'autre part, que deux salières aient appartenues au peintre Albert Dürer qui les aurait achetées en 1521 déjà pour une somme de trois florins, l'équivalent de la valeur de son tableau *La petite passion*.<sup>36</sup>

Les choses se compliquèrent lorsqu'il s'est agi de savoir quel rôle pouvaient bien être celui de ces objets maintenant amassés par centaines de milliers. Ce sont d'abord les publications des travaux de certains intellectuels et notamment de célèbres philosophes de l'époque qui jetèrent le grand trouble sur ces objets qui pouvaient tout de suite devenir inutiles.

Hegel par exemple dans ses travaux écrira en 1830 ceci :

« L'Afrique n'est pas intéressante du point de vue de sa propre histoire, mais par le fait que nous voyons l'homme dans un état de barbarie et de sauvagerie qui l'empêche encore de faire partie intégrante de la civilisation. »<sup>37</sup>

Et pour montrer que ce n'est pas seulement l'état de sauvagerie et de barbarie qui est en cause, mais également l'homme africain en tant que tel, il écrira encore ce qui suit :

---

<sup>36</sup> Confère Bassani, 1992. Par ailleurs, il faut noter que ces objets, en ce moment, avaient une valeur particulière parce que ramenés souvent par des explorateurs Portugais qui cherchaient à découvrir une autre route pour atteindre les Indes. C'est d'ailleurs aussi pour cela que nombre de personnes, à cette époque, désignaient ces objets de "Calicut". Ils attribuaient facilement une origine orientale aux ivoires afro-portugais.

<sup>37</sup> Ibid, pp. 89-106.

« Le nègre représente l'homme naturel dans toute sa barbarie et son absence de discipline : pour le comprendre nous devons abandonner toutes nos façons de voir européen. »<sup>38</sup>

En clair, les objets provenant de personnes indisciplinées sans règles d'existence ne valent rien. Mais en même temps, il était malgré lui positif. Il faut nécessairement être moins euro ou ethnocentrique pour mieux comprendre ces objets venus d'ailleurs et accepter leur différence. Il fut ainsi le premier paradoxalement à dénoncer l'eurocentrisme. Mais ce n'est pas tout, son compatriote serait autant amer.

Herder, cité par Thomas McEvelley fait remarquer que Kant était euro et ethnocentrique compte tenu des termes « Läppischen » qui signifie puérilité et « Neger von Afrika » qui signifie Nègre d'Afrique qu'il a utilisé dans son ouvrage : *Beobachtung über das Gefühl des schönen und des Erhabenen*, 1764 quand il écrit :

« Die Neger von Afrika haben von der Natur kein Gefühl, welches über das Läppischen stiege. »<sup>39</sup>

En d'autres termes, les noirs d'Afrique n'ont aucun sentiment naturel et cela s'aggrave avec la puérilité.

Quant à Rousseau, cité par Karlheinz Barck, dans son article commentant le travail de Edward W. Saïds *Kultur und Imperialismus*, il parle du « Bon Sauvage » qui n'est pas encore libéré du paternalisme.<sup>40</sup>

Les travaux de telles sommités ne pouvaient laisser indifférents les décideurs et donc, il faut bien trouver un rôle à ces objets qui ne pouvaient prendre place dans les musées.

La fonction de tels objets sera de fournir des données sur une façon de vivre surtout inférieure et d'éclairer les premières phases du développement de la civilisation que les occidentaux ne pouvaient plus observer. Malgré le paradoxe évident de cette idée de base<sup>41</sup>, elle va faire son chemin et entraîner, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la création des musées

---

<sup>38</sup> Bassani, 1992, pp. 89-106.

<sup>39</sup> T. McEvelley, "Jetzt kommt Jeder zum Zug: Machtverhältnisse und Kulturaustausch", in *Neue Bildende Kunst*, 4/5 –95 Sept-Nov, p. 26.

<sup>40</sup> K. Barck, "Saïds Edward W.: Kultur und Imperialismus", in *Neue Bildende Kunst*, 1995, p. 30.

<sup>41</sup> Les Européens en abordant les côtes africaines ont bien constaté qu'il y avait une organisation sociale très avancée, qu'il existait des royaumes voire des empires. Donc, si c'était encore des peuples à l'aurore de l'humanité, il n'existerait au plus que ce que l'on nomme des sociétés à organisation lâche sans chefferies. Confère à ce sujet : *l'Histoire Générale de l'Afrique* T1, Paris, 1980.

ethnographiques. Là, les objets des peuples dit : " Primitifs" joueront le rôle de témoignage de cultures primitives que l'Europe "civilisée" leur assignait. Jean Laude en 1968 faisait remarquer que :

« La fondation des musées d'ethnologie et le mouvement d'idées qui se créa en sa faveur répondaient à des besoins économiques et politiques, en même temps que, progressivement, se définissait une idéologie visant à interpréter les témoignages matériels rassemblés dans des musées dans un sens préalablement défini. »<sup>42</sup>



2-Figure féminine Baoulé, H = 25,4 cm, photo tirée de Sotheby's, New-York, 16 novembre 2001.

<sup>42</sup> J. Laude, cité par E. Bassani, 1992, p. 95.



3-Statuette féminine Guro, H = 21,6 cm, photo tirée de Sotheby's, 16-Nov-2001, était déjà présente dans l'exposition : «L'Art indigène des colonies françaises et du Congo Belge » de 1923-24.



4-Figure reliquaire Bakota, H = 73,7 cm, photo tirée de Sotheby's, op. Cit. Cette forme de reliquaire Bakota est exceptionnellement rare ce qui fait aujourd'hui sa cote élevée.



5-Figure Nkaku, joueur de tam-tam de la région de Bandundu, H = 71cm, photo tirée de African art, V.XXXIV, N°3, Autumn 2001 ; l'œuvre a été enregistrée en 1903 au musée royal de l'Afrique Central à Bruxelles.

Dans ce même ordre d'idées, Frobenius, pourtant grand admirateur de la culture africaine, considère volontairement, comme je l'ai fait remarquer plus haut, la présence d'artistes venus de la Grèce pour expliquer l'existence des chefs-d'œuvre en bronze et en terre cuite remontant aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles découverts au Nigeria.<sup>43</sup> A t-il consciemment agit et était-il intellectuellement libre ou, c'était plutôt simplement pour se coller à la psychologie du moment, à l'ambiante situation intellectuelle, ou curieusement, participe t-il à la construction d'un discours, il est difficile d'y répondre.

En 1905,<sup>44</sup> un véritable changement s'opère avec la découverte de la sculpture africaine par les artistes avant-gardistes de l'école de Paris tels : Vlaminck, Derain, Matisse, Picasso et Braque etc., et les expressionnistes allemands dans leur mouvement artistique « die Brücke » dont : Nolde, Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff et bien d'autres....

Pour les premiers, la sculpture africaine était devenue un support de révolte contre l'académisme, une réponse à leur recherche d'ordre formel et pour les seconds, les expressionnistes allemands, une source exotique<sup>45</sup> d'inspiration, de soutien psychologique et émotionnel à leur tentative de redécouvrir les sources primordiales de l'art et de se les approprier.

Plus tard, à l'image de Picasso et de certains d'entre eux, ils seront grandement célébrés et connaîtront une grande carrière pour des raisons de réussite bien entendu, mais aussi et surtout pour des raisons plus ou moins avouables et qui certainement ne le seront pas entièrement de si tôt.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Frobenius avait découvert pour la première fois la sculpture africaine en 1910 puis une deuxième fois en 1930. A chaque fois, elles créèrent en lui des sensations à cause de leur naturalisme. Frobenius en est donc arrivé à imaginer que de telles œuvres ne peuvent provenir que des Grecs de l'Atlantis au lieu d'africains qui, à son goût ne peuvent pas en fabriquer. Mais, la ténacité de William Fagg, chef du département ethnographique du British museum, a fini par faire accepter leur africanité.

<sup>44</sup> S. Vogel, 1997, parle de 1907 et J. Agathe, 1975, p. 86 mentionne l'année 1912. Il faut cependant noter que la diversité des dates ne change rien à la réalité des faits.

<sup>45</sup> Il faut remarquer comme l'a admirablement rappelé Franz Fanon, que l'« exotisme » est une des formes de simplification raciste. Il exclut toute forme de confrontation culturelle puisque face à une culture dynamique, changeante et épanouie, il y a une autre stagnante où l'on ne trouve que des choses, jamais de structures ou ainsi imaginé.

<sup>46</sup> Il faut remarquer que c'était l'époque de l'exploitation à grande échelle des richesses minières et de la transformation du continent en un fournisseur de matières premières à l'industrie Européenne. Comme les industriels, ces artistes ont pu transformer l'art africain qui, (n'oublions pas était « primitif ») était aussi une matière première en un produit fini, de meilleure qualité selon leur goût. Désormais, la conquête de l'Afrique n'est plus seulement politico-économique et socioculturelle mais également artistique. Il est donc tout à fait normal d'exalter les mérites de ceux qui ont pu accomplir cette prouesse. Malraux ira jusqu'à dire que l'art africain a été reconnu seulement lorsqu'il est rentré dans la logique plastique à travers Cézanne et Picasso et non à travers la sculpture traditionnelle. Là est le sens du mythe Picasso par exemple.



6-Photo des dessins que la sculpture africaine a inspiré au peintre allemand Rudolf Wacker. Photo R. Tchibozo, lors de l'exposition consacrée à l'art africain traditionnel à la Völkerkunde Museum de Dahlem à Berlin.



7-Cette œuvre est la première d'une série de trois intitulées Afrikanische passion. L'ensemble a été réalisé en 1960. Celle-ci a pour titre : Tanzender Neger, 120x90 cm.



8- La seconde : Tanzender Araber, 120x103 cm.





9-La troisième : Raketemensch, 120x68 cm.

C'est dans cette situation que Carl Einstein, en 1915 avec sa *Negerplastik* puis en 1922 avec, *Afrikanische Plastik* va inaugurer la série des études consacrées à la sculpture africaine comprise exclusivement comme œuvre d'art et non plus comme document ethnographique.

C'est aussi à cette époque que commencèrent à se constituer les premières collections de sculptures africaines. Ce mouvement sera accompagné par des travaux intellectuels notamment la publication en 1910 par Léo Frobenius à Berlin de *Der Schwarze Dekameron*, un recueil de récits africains. En 1926, E. Vatter publie son *Religiöse Plastik der Naturvölker* à Francfort et montre comment le rôle de l'artiste, contrairement à ce qui se passe dans l'Europe "moderne", n'est pas forcément d'exprimer son moi mais d'être au service de la communauté et démontre par ailleurs, qu'il n'y a pas d'artiste anonyme en Afrique sauf les inconnus, malheureusement, les plus nombreux.

En 1920, un autre Allemand, Eckart von Sydow a commencé à travailler sur cinq livres concernant l'art africain et océanien. En 1930, paraît son ouvrage *Handbuch der Afrikanischen Plastik* et en 1954, paraît posthum II, *Afrikanische Plastik*. Dans le cadre de ce travail, Von Sydow a réalisé son premier travail de terrain en Afrique en visitant le Nigeria en 1936.

Dans ce même esprit, F.M.Olbrecht publie en 1946 son *Plastik von Kongo* et Herskovits M. en 1931 fait des investigations de la culture fon au Dahomey, aujourd'hui Bénin, et demande à ses étudiants de faire des travaux de terrain. Tous ces travaux intellectuels ont par la suite grandement influencé la vision de ces objets et pour preuve, l'évolution de la collection du musée de Berlin par exemple a été impressionnante : entre 1880 et 1945, elle est passée de 3361 objets à 66953 objets avec une période faste entre 1899 et 1914 où elle passe de 25105 objets à 55079 objets avec une exposition de la collection en 1926. C'est aussi en ce moment que, compte tenu du nombre toujours augmentant de faussaires,<sup>47</sup> qu'on a commencé à établir les critères d'authentification des pièces amassées.<sup>48</sup>

Dès cet instant, les objets africains prendront la dénomination "d'art primitif", un art encore attaché à ses racines et à sa culture sans lesquelles, il ne représente rien et ne peut avoir, sans le contexte qui a inspiré sa fabrication, une quelconque valeur et c'est justement cela l'argument pour le différencier de l'art occidental. S. Vogel écrira :

« An essential quality of western art is that it exists for its own sake, that it has a higher ambition than to be useful in any pedestrian sense. »<sup>49</sup>

Cette différence fondamentale poussera, encore en 1988, W. Schmalenbach dans son *Afrikanische Kunst* à écrire ceci :

«...eine Ästhetik der afrikanischen Kunst bleiben hier auch die alten Feudalkulturen vor allem Benin mit seiner hoch entwickelten Bronzekunst. »<sup>50</sup>

La route vers la reconnaissance est encore parsemée de doute et de pessimisme car quelques lignes plus loin, le même auteur aura la dent plus dure :

---

<sup>47</sup> J-C. Muller., 1999, p. 52, citant l'historien de l'art Leonhard Adam (1954 :217) rapporte ceci :

« Il semblerait même...que de faux masques et statuettes congolaises furent produits dans un atelier (workshop) quelque part en Belgique et que des faussaires allemands firent de même, avec des essences végétales européennes, déjà dans les années 1910 et 1920. ».

<sup>48</sup> Confère F. Schaedler, *Qualitätskriterien von Werken Afrikanischer Kunst* sur le website: [www.Ghana-World.fromgermany.de](http://www.Ghana-World.fromgermany.de); Selon lui, contrairement à d'autres cultures où ce sont les critères de conformité au temps et l'originalité des pièces qui déterminent leur authenticité comme pièces antiques, en Afrique l'authenticité des masques par exemple se mesure à leur appartenance à un groupe ethnique bien déterminé et qui a été présentifié c'est-à-dire qui a subi les rituels. Par ailleurs, peut-être aussi critère d'authenticité, les traces d'un usage répété même si parfois, les artisans essaient de tricher etc. etc.

<sup>49</sup> S. Vogel, 1997.

<sup>50</sup> Confère W. Schmalenbach, *Afrikanische Kunst*, Ausstellung afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier Müller, München, 1988, p. 9.

« Dürfen wir uns die Freiheit nehmen, einen Teil der handwerklichen Produktion Schwarzafrikas als "Kunst" zu behandeln...dass die afrikanischen Sprachen Wörter für das schöne -oft synonyme für das Gute- kennen. »<sup>51</sup>

La sentence du scientifique est un peu dure. Le bouleversement théorique de ces 20 dernières années et les nouvelles exigences économiques semblent ne rien changer sous certains cieux.

Encore en 1999, une grande exposition des objets africains a été organisée au musée ethnographique de Berlin où les mêmes notes de musique très routinières ont été parfaitement orchestrées. Les objets africains restent dans la plus grande confusion art ? Ou artefacts ? En témoignent les textes accompagnant cette exposition.

Pourtant déjà en 1988, A.C. Danto dans son ouvrage *Artefact and Art* écrivait ceci :

« My sense is that the philosophical structure of African artworks is the same as the philosophical structure of artworks in any culture... »<sup>52</sup>

Et Thomas McEvelley de renchérir :

« Die Vorstellung der Europäer von Kunst enthielt ideologische Aspekt, die bei den herkömmlichen, nicht modernen Gesellschaften nicht zu finden sind. Als Klassisches Beispiel lässt sich anführen, dass in alten Ägypten ein Maler oder Bildhauer als Handwerker angesehen wurde, genau wie Beispielweise ein Schuster. »<sup>53</sup>

C'est tout à fait clair, dans l'Égypte ancienne, les peintres comme les sculpteurs étaient exactement considérés comme artisans à l'instar d'un cordonnier. Or l'Égypte constitue bien une société de référence et personne n'a jamais nié les qualités artistiques des objets venant d'Égypte. Pourquoi arguer que les objets africains sont des produits de l'artisanat et donc, ne peuvent accéder au rang d'art.

Je constate simplement la volonté de certaines institutions qui, pour survivre, perpétuent des pratiques, en réalité, d'un autre temps surtout depuis l'organisation de certaines rencontres scientifiques et expositions notamment celle de New-York en 1998 : Art/ Artefact qui semblait

---

<sup>51</sup> W. Schmalenbach, 1988, p.10.

<sup>52</sup> C. A. Danto, *Artefact and Art*, New-York, 1988, pp. 18-32.

<sup>53</sup> T. McEvelley, 1995, p.26.

avoir utilement contribué à faire avancer le débat et plus récemment l'entrée de cet art au Louvre, l'un des plus prestigieux musées au monde. J-C. Muller, a écrit ceci:

« La dernière étape, pour l'apothéose et la reconnaissance absolue, serait donc logiquement de les faire entrer au Louvre, temple suprême de la consécration et de la légitimité artistique. »<sup>54</sup>

C'est sur ce constat relativement dubitatif que je vais aborder la réception de l'art africain contemporain en Allemagne. Dubitatif parce que l'art dit traditionnel, on le voit, n'a pas fini le processus de son "intégration", malgré sa légitimation et son entrée dans la logique potentiellement commerciale, qu'il s'agit d'étudier la réception de l'autre, le "contemporain". En ce qui concerne la peinture, relativement récente, la question n'est pas très préoccupante même si elle semble souffrir d'un manque d'attention, conséquence directe de la polarisation de la plupart des scientifiques sur la sculpture. Le problème qui semble important actuellement est de montrer à quel moment commence l'art africain contemporain, surtout en ce qui concerne les sculptures, pour arriver à analyser sa réception et, c'est à cela que va être consacré le titre suivant.

---

<sup>54</sup> Muller, 1999, p. 48.

## **Chapitre Premier : EN REPUBLIQUE FEDERALE D'ALLEMAGNE**

Les rapports de l'art africain contemporain avec l'ex-République Fédérale d'Allemagne sont multidimensionnels et suscitent, quand on y réfléchit de près, quelques interrogations.

L'une des premières questions qui vient à l'esprit est de savoir s'il est encore aujourd'hui possible d'étudier l'art africain contemporain surtout en ce qui concerne mon cas d'étude, en ignorant l'existence de ce qui est appelé "Art d'aéroport" ou encore nommé "Artisanat".<sup>55</sup> Là me semble t-il se trouve un nœud subtile dans la vision de la représentation de l'art africain contemporain ici en Allemagne entre les initiatives privées et les représentations des institutions étatiques. Pour l'instant, je limite l'étude des expositions à jusqu'à 1990 l'année de la réunification pour mieux faire ressortir ou mieux faire comprendre la spécificité de la réception dans chacun des ex-Etats.

Cela m'a donc amené à choisir pour cette partie de mon travail, parmi tant d'autres, quatre expositions<sup>56</sup> qui d'abord, me semblent assez symboliques et ensuite, qui s'alternent au rythme de deux organisées par des structures, qu'on peut dire, à vocation plus ou moins publique et deux d'initiatives privées. Ce sont :

-Kunst ? Handwerk in Afrika im Wandel, Frankfurt/M., 1975

-Kunst aus dem Senegal von heute, Bonn, 1976

-Moderne Kunst aus Afrika, Horizonte'79

-Neue Kunst aus Afrika, Afrikanische Gegenwart Kunst aus der Sammlung P. Gunter, Hamburg, 1984

---

<sup>55</sup> Peut-on vraiment établir une hiérarchie entre les objets sculptés au début du siècle dernier, achetés par les administrateurs ou touristes et ramenés comme art ou objets ethnographiques conscients qu'ils sont des copies et ceux aujourd'hui vendus un peu partout pour les mêmes touristes. J-C. Muller, 1999, p. 51, rapporte ceci : « ...on prenait pour acquis l'authenticité des pièces rapportées, bien que certaines, aujourd'hui dignes pièces de références muséales, semblent avoir été achetées neuves ou presque (Fagg W., 1947, pour un exemple qui est loin d'être unique). »

<sup>56</sup> La première exposition de l'art africain contemporain que j'ai choisi remonte en 1975. Mais, il faut noter qu'il y en a eu d'autres, bien plus tôt notamment : *Zeitgenössische Negermalerei aus Zentralafrika*, Sammlung R. Italiaander, Hamburg, 1959; *Moderne Kunst aus Oshogbo/Nigeria*, München, 1966; *Moderne Holzplastik der Makonde*, Hamburg, 1970, etc.

## I. 1- LES PRINCIPALES EXPOSITIONS

### 1. a- L'exposition : Kunst ? Handwerk in Afrika im Wandel

La première exposition à laquelle je m'intéresse est celle de 1975, montée à Frankfurt/Main par la Völkerkunde Museum de cette ville, une institution publique. Je parlais plus haut du critère symbolique qui a présidé à son choix, c'est la première exposition en ex-RFA, ce me semble, qui a fait la part des choses entre l'art traditionnel et celui moderne. Avaient été exposés, à la fois, l'art dit traditionnel, l'art dit d'aéroport et l'art contemporain ou moderne. L'une des grandes caractéristiques de cette exposition est qu'elle apparaît très pédagogique. L'auteur, J. Agathe<sup>57</sup> montre, à juste titre, comment les trois aspects qui caractérisent l'art africain en ce moment s'interpénètrent.<sup>58</sup> Avec force détails et croquis à l'appui, elle décrit les œuvres de l'art traditionnel, l'aspect technique de leur sculpture, puisque la plupart sont des sculptures sur bois, pour montrer la continuité dans la production sculpturale moderne que ce soit l'art reconnu ou celui dit d'aéroport. L'exposition est globalement divisée en trois grandes parties :

-L'art traditionnel, notamment l'art de cour dans le royaume du Bénin, l'art religieux Yoruba, l'art utilitaire traditionnel au Ghana et en Côte-d'Ivoire et l'art islamique au Nord du Cameroun. Je ne reviendrais pas sur les détails concernant cette partie.

-La période coloniale, le moment où le commerce de l'art africain va s'intensifier et qui a entraîné une forme de production artistique dénommée plus tard Art pour touristes en mettant l'accent sur le cas kenyan.

-Enfin, l'art moderne caractérisé par un art moderne ethnique notamment celui des Makondé et le cas Est africain.

---

<sup>57</sup> *Kunst? Handwerk in Afrika im Wandel*, Frankfurt/M, 1975, grande exposition de la Völkerkunde Museum de Francfort où Johanna Agathe s'est chargée d'écrire le texte du catalogue.

<sup>58</sup> J. Agathe, 1975, p. 10, pour elle, les trois aspects qui caractérisent l'art africain en ce moment sont :

- L'art ancien qui a trouvé sa voie hors d'Afrique dans les musées et collections privées ;
- L'art d'export ou d'aéroport qui en fait, constitue des objets de décoration pour les salons des touristes européens et américains qui étaient de passage en Afrique ;
- L'art africain moderne, plus ou moins dégagé de l'art traditionnel à la recherche de l'affirmation d'une Afrique qui s'intègre de plus en plus dans le monde industrialisé.

En ce qui concerne la période coloniale elle se situe surtout après la première Guerre mondiale. Le partage de l'Afrique entre les puissances colonisatrices était une réalité depuis quelques années.<sup>59</sup> La production sculpturale ne s'intéressait plus seulement à ses thèmes traditionnels mais également à représenter les nouveaux maîtres tels des sculptures d'administrateurs blancs ou de missionnaires. Elle écrira ceci:

« Wir finden nicht nur Darstellungen der Europäer als Personen, auch ihre typischen Attribute gaben den afrikanischen Handwerkern Anregung zur Darstellung. »<sup>60</sup>

Ce sera le début peut-on dire de la grande influence occidentale sur la production artistique africaine en général. Comme je le mentionnais plus haut, les thèmes traditionnels ne sont plus la préoccupation première des sculpteurs qui veulent plutôt gagner leur vie et pour cela, il faut bien entendu plaire à celui qui achètera l'œuvre. C'est ainsi, que petit à petit, va se développer une production purement fonctionnelle, le but étant de rappeler à un touriste qu'il était en voyage dans tel ou tel autre pays. Parfois, le rôle totalement utilitaire de ces objets ne fait l'ombre d'aucun doute et pourtant on verra plus tard qu'ils font l'objet d'exposition dans certaines institutions, la conception de l'art a une fois encore évolué malgré une frange importante de ses acteurs. On constate que les grands problèmes théoriques commencent à se poser à cet art.

Le plus important à souligner ici est le processus qui a conduit les artistes africains en général à la dépendance à un certain marché et qui a abouti à l'éclosion de cet art dit d'« aéroport » ou pour « touristes ». <sup>61</sup> Dans cette exposition-ci, c'est le cas du Kenya qui est mis en exergue. Les sculpteurs ont même fini par perdre le peu de liberté qui leur restait. Ils travaillent, pour la plupart, dans des centrales ou encore dans ces endroits appelés en d'autres lieux des villages artisanaux. <sup>62</sup> Leur production doit être donc conforme aux normes dictées par le responsable pour que les produits soient bien vendus.

---

<sup>59</sup> Entre 1884 et 1885, s'est tenue à Potsdam en Allemagne la grande réunion des puissances colonisatrices qui a divisé les territoires d'Afrique en zones d'influence.

<sup>60</sup> Agathe, 1975, p. 82.

<sup>61</sup> En guise de rappel, il faut noter que c'est l'essor de ce genre de production artistique qui a obligé les vendeurs d'art africain traditionnel à élaborer des critères pour vérifier si une œuvre est authentiquement traditionnelle ou si elle est fautive car, les sculpteurs africains ont compris que ces pièces coûtaient plus chères.

<sup>62</sup> Le cas du Kenya est valable dans beaucoup d'autres pays africains. Comme je le soulignais dans le texte, la plupart des gouvernements africains en sont arrivés à créer ces centres pour regrouper et contrôler les artisans. La différence avec le Kenya est certainement la gestion publique de ces structures dans les autres pays.

Toute tentative de se soustraire à ce genre de conditionnement est quasi impossible. C'est le cas de ce sculpteur dont l'auteur raconte la vie dans le catalogue. Il s'appelle Joseph Mulli, il a tenté de quitter la routine de la production en série pour introduire un peu plus de création dans son travail, pendant des mois voire des années, ses pièces ne se vendaient pas bien, le marché était contrôlé et lui était presque humiliant, il déclarera ceci :

«...Sie wollten mir niedrige Preise geben, aber ich lehnte das ab, weil ich dachte sie versuchten, mich auszuhungern...»<sup>63</sup>

Là, se pose d'emblée le problème de la liberté de créer. Certainement, on me répondra qu'il est libre de créer mais, qu'est-ce être libre si vous ne pouvez mieux faire que de survivre, si vous dépendez d'un système qui vous oblige, comme je viens de le montrer, à ne faire que la volonté des autres.

Dans ces conditions, il est difficile de parler d'autre chose que de l'art pour touristes car, il est produit seulement pour plaire et non pour dire et représenter. Remarquez cependant, comme dans le cas Joseph Mulli, que ce n'est pas toujours la volonté des artisans de donner dans ce genre de production puisqu'elle n'est pas forcément bien rentable. Elle a même rapporté la critique des artistes si on peut les appeler tels et cela est, a plus d'un titre, édifiant :

«Was immer heute in unserer Gesellschaft als Kunst und Künstler durchgeht, ist so sehr von den Launen des Touristen diktiert. Es ist erstaunlich, wie der Tourist, der in jeder Hinsicht so beschränkt in seiner Kenntnis und Würdigung unserer Kreativität ist, jetzt jeden Schlag, jeden Farbklecks, jeden Meißelschnitt diktiert, jedes Bestreben in der Richtung künstlerischer Kreativität bei so vielen unserer Künstler...»<sup>64</sup>

Qu'en est-il de l'art africain moderne au cours de cette exposition ?

L'art africain moderne dans l'exposition a été présenté sous deux différentes rubriques notamment l'art moderne ethnique, des Makondé et l'art moderne Est africain. La différence n'est pas énorme, les régions sont proches. Seulement la question qu'on peut se poser serait de savoir pourquoi cette région plutôt qu'une autre ?

---

<sup>63</sup> Agathe, 1975, p. 96.

<sup>64</sup> Ibid, p. 110.



Pour ce qui est de l'art ethnique, celui des Makondé, l'auteur fait remarquer que c'est un art qui reste en partie, malgré sa reconnaissance, artisanal compte tenue du nombre relativement important de gens qui le pratique et surtout des histoires parfois incroyables qu'on raconte à son sujet notamment, celle d'un marchand sans scrupule qui lui a raconté comment facilement et à vil prix, il acquérait les pièces de la sculpture Makondé. Il donnait chaque jour un peu d'argent à un sculpteur pour sa boisson et dès qu'il est ivre, le jeu était fait, une pièce naissait ce qui, au bout d'une semaine, faisait de lui le propriétaire d'un certain nombre de pièces qu'il pouvait venir revendre chères en Europe. Cette histoire est intéressante pour expliquer les différents paramètres de la réception.

Je reviendrai plus tard sur le cas de la sculpture Makondé du fait qu'elle referra surface dans une autre exposition quelques années plus tard et a été aussi exposée dans l'ex-République Démocratique Allemande.

Par ailleurs, Agathe mentionne le peu de qualité des pièces des années 1970 qui manquent de finition, elles sont moins travaillées que les pièces connues dans les années 1950, au moment de la découverte de leur existence, ce qui implique que chez les sculpteurs célèbres, les œuvres sont signées pour d'abord montrer leur authenticité et qualité et pour servir de produit d'exportation au gouvernement tanzanien. Elle écrivait ceci:

«Bei bekannteren Schnitzern wird auch das Werk signiert, um ihm den Anstrich größeren Wertes zu geben...»<sup>65</sup>

En ce qui concerne l'art moderne Est africain dans l'exposition, ce sont des tableaux qui ont été exposés. Pour ce que j'ai vu dans le catalogue, il y a quelques peintures tanzaniennes et une éthiopienne. La peinture ne suscite pas autant de convoitise que la sculpture, les raisons en sont multiples mais, j'y reviendrais plus tard.

Cette exposition dont je viens de montrer les différentes articulations me semble l'une des plus importantes de son époque pour son caractère non seulement rétrospective mais aussi et surtout pédagogique. C'est, à mon sens, une petite histoire de l'art africain dont le but est de combler un certain retard que l'Allemagne accusait déjà sur ce terrain, même si elle comporte quelques insuffisances. Lorsqu'elle écrira :

---

<sup>65</sup> Agathe, 1975, p. 124.

« Kunstwerke von wirklichem Rang konnten nur da entstehen, wo sie in der Kultur einen festen Platz hatten. »<sup>66</sup>

On peut penser que, dans certaines conditions, et pour quelques raisons, la question trouve tout son intérêt sauf que là, pourrait se cacher le piège et la caution donnée à une autre théorie qui, quelques années après va prendre de l'ampleur et sur laquelle je vais largement revenir plus tard et que dénonce von Sebastián López quand il écrit :

«Während man in der 20er Jahren die Gegenstände der anthropologischen Studien ästhetisierte, erleben wir jetzt eine Anthropologisierung der ästhetischen Objekte. »<sup>67</sup>

### **1. b- L'exposition: Kunst aus dem Senegal von heute**

La deuxième exposition dont je vais parler dans cette partie de mon travail, est tout aussi symbolique pour certaines raisons notamment :

-D'abord, elle est le fruit d'une coopération culturelle non seulement entre le pays d'origine des œuvres exposées, le Sénégal, mais aussi avec un autre pays européen, la France.

-Ensuite, elle constitue presque une première en ex-Allemagne Fédérale où les œuvres des artistes contemporains ou modernes d'un pays africain ont été exposées sans être traitées d'art ethnique.

En ce qui concerne le premier aspect, il faut remarquer, comme je l'avais souligné plus haut à propos de l'art africain traditionnel, que le processus de la réception de l'art africain contemporain, en particulier en Allemagne, ne se réalise pas tout à fait sans ce qui se passe chez les voisins immédiats. Cette exposition montée à Bonn en 1976, avait été déjà vue à Paris au Grand Palais des Arts et en fait, était le résultat d'un travail commun entre la France et le

---

<sup>66</sup> Agathe, 1975, p.10.

<sup>67</sup> Confère, S. Lopèz, "Das Andere im Land der Globetrotter", in: Neue Bildende Kunst, 4/5-95, Sept-Nov, Berlin, 1995, p. 38.

Sénégal. La France depuis assez longtemps, veut s'occuper ou plus exactement veut contrôler le développement de tous les aspects de la vie dans ses anciennes colonies et principalement au Sénégal.<sup>68</sup> La coopération est donc très intense et un pays comme l'Allemagne qui n'a pas les mêmes relations privilégiées avec un tel pays, peut valablement par l'entremise de son voisin accéder aussi à cette coopération culturelle. Je rappelle que c'est un échange culturel officiel. L'ex-Allemagne Fédérale ne restera pas indéfiniment à l'écart de ces actions surtout que, déjà en 1971 au Völkerkunde Museum de Vienne avait été montée l'exposition : *Moderne Malerei in Afrika* où des artistes nigériens tels : Twinn Seven- seven, Adebissi et Rufus Ogundele etc., mozambicain tel : Malangatana, kenyan : Hezbon Owiti, soudanais : Ibrahim El Salahi et Ahmed Shiban etc. avaient été exposés et que de l'autre côté, en République Démocratique Allemande des actions étaient réalisées dans le même sens. Les objectifs de l'organisation d'une telle exposition sont multiples, j'y reviendrais plus tard mais, le plus important est que l'art africain contemporain, à l'issue de ce genre de séjour, commence à faire modifier la vision qu'on en avait. Cela m'amène à aborder, le second aspect de l'exposition soulignée.

Quant au deuxième élément caractéristique de cette exposition, elle réside dans le fait, comme je le faisais remarquer plus haut, qu'elle était l'une des premières expositions de l'art africain contemporain à ne pas être classée, "Art moderne ethnique" On peut bien se demander ce à quoi cela est dû ?

Au lendemain des indépendances des années 1960, le Sénégal était l'un des rares pays africains qui, sous l'impulsion du nouveau président<sup>69</sup> avait décidé de faire du secteur culturel, une priorité. C'est ainsi que des écoles d'art étaient créées, des instituts culturels ont vu le jour. Tout ce qui se faisait, même si la source pouvait se trouver dans la tradition, était devenu indubitablement moderne. Je ne cherche, pour l'instant, pas à montrer le degré de l'influence occidentale dans cette entreprise. L'aboutissement de ces efforts est le foisonnement de la création artistique, le bouillonnement de la vie intellectuelle et culturelle dont l'une des concrétisations les plus palpables était l'organisation du «Premier Festival Mondial des Arts

---

<sup>68</sup> Il faut remarquer que le Sénégal, pendant longtemps, avait été comme le territoire africain stratégique de la France, l'endroit d'où partait le rayonnement pour les autres pays. Il fut même un moment où la commune de Saint Louis, capitale du Sénégal en ce moment, était un département français et tous les habitants de cette commune étaient des Français. Il en était de même pour trois autres communes du même pays notamment Dakar, Gorée et Rufisque.

<sup>69</sup> Le premier président du Sénégal indépendant était Mr Léopold Sédar Senghor, un homme de lettre, cofondateur de la théorie de la négritude avec Aimé Césaire et autres, avait compris très tôt que le développement de son pays ne pouvait passer que par l'essor culturel, il y mettra beaucoup d'énergie.

Nègres».<sup>70</sup> La suite logique de ce festival aujourd'hui, c'est la Biennale de Dakar, l'une des premières sur le continent.

La diversité et la richesse de l'exposition de Bonn sont symptomatiques du changement qui s'opère au niveau continental. Malheureusement, il n'y a pas eu de réaction de la presse afin de mesurer l'écho d'une telle manifestation. L'exposition avait-elle été organisée juste pour les relations internationales ou est-ce que ce sont les archives qui n'en ont rien retenu, la réponse est difficile.

Voici d'ailleurs quelques unes des œuvres qui ont animé cette exposition :



10- Seydou Barry, né en 1943 à Oréfondé/Sénégal, Kunst aus dem Senegal von heute, Catalogue, Bonn, 1976.

---

<sup>70</sup> Le "Premier Festival Mondial des Arts Nègres" s'est déroulé à Dakar à partir du 1er avril 1966. Il faut noter que ce Festival a inspiré beaucoup de critiques dont l'une des plus véhémentes se trouve dans le magazine : *Souffles*, N°2, deuxième trimestre 1966, écrit par Abdallah Stouky : Le festival mondial des arts nègres ou les nostalgiques de la négritude, pp. 41-45 où il démontre la main mise de la France sur l'organisation, puisque le festival fut placé sous le patronage du général de Gaulle.



11- Papa Ibra Tall, né en 1935 à Tivavouane/Sénégal, il a reçu une solide formation de pédagogie comparée de l'art et d'architecte, Kunst aus dem Senegal von heute, catalogue, Bonn, 1976.



12- Chérif Thiam, né en 1951 à Louga/Sénégal, cette exposition fait partie des toutes premières de sa carrière qui a commencé en 1973, Kunst aus dem Senegal von heute, catalogue, Bonn, 1976.



. 13- Seyni Diagne Diop, né en 1947 à Pire/Sénégal, Kunst aus dem Senegal von heute, catalogue, Bonn, 1976.



14- M'Bor Faye, né en 1900 à Dakar est un autodidacte dont la découverte tardive a limité la grande carrière, Kunst aus dem Senegal von heute, catalogue, Bonn, 1976.





15- Bocar Pathé Diong, né en 1946 à Kaolack/Sénégal, il est éducateur de l'art donc, a une certaine connaissance des théories de l'art, *Kunst aus dem Senegal von heute*, catalogue, Bonn, 1976.

### **1. c- L'exposition: Moderne Kunst aus Afrika, Horizonte'79**

La troisième exposition dont je vais parler est *Kunst aus Afrika* montée dans le cadre de *Horizonte'79*. En fait, c'est une exposition qui s'est tenue dans le cadre d'un festival plus large et diversifié qui embrasse tous les domaines de la culture notamment, le théâtre, la danse, les films, la chanson etc. Faire vivre, en quelque sorte, pendant quelque temps les réalités culturelles africaines aux Allemands.



16- Ceci est l'une des œuvres présentes à l'exposition. Elle est intéressante pour ce qu'elle représente, photo tirée du catalogue. Je ne présenterai pas davantage de photographies des œuvres à cette exposition pour la simple raison que la plupart des œuvres seront encore présentes dans l'exposition suivant celle-ci dans mon travail.

*Horizonte'79*, ce me semble, est la volonté de certaines personnes, regroupées dans une entreprise culturelle, Berliner Festspiele GmbH, d'instaurer, même si ce n'est pas tout à fait nouveau, un dialogue Nord-sud par le truchement de la culture et de combler, sur un certain plan, les lacunes de leur pays. Ulrich Eckhard, un des organisateurs de la manifestation écrit ceci :



« Wir als Träger einer weltweit wirksamen Kultur wissen zu wenig von anderen Weltkulturen, die mit der Ausdehnung unserer Kultur unterdrückt oder verschüttet wurden. »<sup>71</sup>

Les intentions étaient nobles. Cependant, tout ce qui est lié à ce festival, donc à cette exposition me semble bien avoir deux aspects complémentaires, bien sûr mis à part l'intérêt culturel : le premier est politique et le second économique.

En ce qui concerne le premier aspect, il est à se demander d'où viennent les raisons de cet engagement à soutenir la culture du "Tiers Monde" en particulier de l'Afrique en cette année 1979. Il faut d'abord remarquer que l'idée d'un tel festival était venue du monde politique et notamment d'un ancien chancelier comme le mentionnait Ulrich Eckhard :

« Horizonte entstand als Idee, in einer von Bundeskanzler Helmut Schmidt angeregten und geleiteten Gesprächsrunde, die im Aspen-Institut und im Haus des Bundeskanzlers getagt hat. »<sup>72</sup>

Ce qui signifie, depuis un certain temps, en Allemagne on recherchait les moyens pour faire un geste en direction du "Tiers Monde" et de l'Afrique. La meilleure possibilité, le terrain encore favorable ne pouvait être que celui de la culture, un secteur presque en léthargie sur le continent. Alors, il faut construire un discours approprié. On comprend donc, comment l'idée du festival avait fait son chemin avant de se concrétiser. Cela se confirme davantage par le discours d'inauguration de l'ancien chancelier Willy Brandt et défini plus clairement, même si c'était encore, là peut-être une déclaration politique, la vision de l'ex-RFA de ce que peut-être les nouvelles règles des relations internationales quand il dit :

«Die Internationale Entwicklungsdebatte im Übergang zu den achtziger Jahren handelt –wo sie vernünftig geführt wird- nicht in erster Linie von Hilfe, sondern von Politik. Was jetzt auf der Tagesordnung steht, ist weit über Hilfsmaßnahmen hinaus eine Neuordnung der internationalen Beziehungen, der

---

<sup>71</sup> U. Eckhard, *Horizonte-Warum?*, in catalogue, Berlin 1979, p. 8. Aussi, je trouve la vocation trop brusque pour ne pas susciter des doutes surtout lorsqu'un des organisateurs pense que l'Allemagne organise ce genre de chose pour mieux parler de la justice internationale avec les jeunes Etats indépendants d'Afrique et aussi de fournir des informations sur la situation culturelle de certains de ces Etats notamment les difficultés liées à son développement.

<sup>72</sup> Idem

schrittweise Aufbau einer neuen Ordnung und eine neue Art, national und international an die Probleme der Entwicklung umfassend heranzugehen.»<sup>73</sup>.

Dans le même ordre d'idées, Jochen Klicker un autre membre de l'organisation écrit ceci :

«Der Anspruch, der uns für das Afrika-Festival gesetzt wurde, ist fast zu hoch: wir sollen ein Stück beitragen zum endlich in Gang gekommenen Nord-Süd-Dialog, der inhaltlich bisher weitgehend wirtschaftspolitischer und entwicklungspolitischer Natur und formal in der Regel herablassend und paternalistisch war. »<sup>74</sup>

Comment peut-on comprendre un tel discours à relent, au moins, socialisant en pleine guerre froide dans un pays du bloc capitaliste et dans une ville aussi symbolique que Berlin. J'en reparle plus loin.

Le deuxième aspect qu'on peut aussi lire dans l'organisation de ce festival est celui économique. Certes, c'est un festival, les artistes ne sont pas venus pour vendre leurs œuvres ou spectacles mais selon ce que l'on peut comprendre au travers des différents discours des organisateurs et initiateurs du projet, et non des moindres d'entre eux, c'est aussi un rendez-vous économique pour les pays du continent représentés. Comment aider à la promotion économique du continent ? La fin du discours d'inauguration de l'ancien chancelier Willy Brandt était en ces termes :

«Es ist gut, daß Horizonte 79 den wirtschaftspolitischen Dialog von Norden nach Süden um den kulturpolitischen erweitert und so mithilft, daß wir auf schwierigem Weg einander ein Stück näherkommen. Ich wünsche Horizonte 79 breites und nachhaltiges Echo bei unseren Mitbürgern. »<sup>75</sup>

Peut-on, dans ces conditions, encore longtemps douter des intentions des organisateurs.

---

<sup>73</sup> W. Brandt, discours d'inauguration, Horizonte'79, Berlin, 1979, p. 1.

<sup>74</sup> J. Klicker, Horizonte'79, p. 9.

<sup>75</sup> Brandt, 1979, p. 1.

### **1. d- L'exposition: Neue Kunst aus Afrika, Afrikanische Gegenwart Kunst aus der Sammlung Gunter Peus**

La quatrième exposition dont je parlerai est: *Neue Kunst aus Afrika, Afrikanische Gegenwartskunst aus der Sammlung Gunter Peus*.

Cette exposition a été montée à Hambourg en 1984 par la "Hamburger Kulturbehörde" en collaboration avec la "Katholischen Akademie". C'est l'exposition d'une collection privée et certainement riche puisqu'elle est, au même moment, partagée dans trois différentes villes pour des expositions. Ce qui paraît incongrue, c'est le fait qu'aucune réaction de presse n'existe à propos de ces trois expositions ou du moins, les archives n'en ont rien retenu, ce n'est pas le moment d'en parler.

Cette exposition est accompagnée d'une importante littérature qui fait le point sur la situation de l'art africain contemporain sur le continent. Qu'est-ce en réalité l'art africain moderne ou que représente t-il encore ? Dans son article : *Moderne Kunst in Afrika*, Herbert Ganslmayr montre les différents prédicats qui font également de l'art africain moderne, un art qui suscite le scepticisme selon des critères bien définis. Il écrit ceci :

« Sie gilt als primitiver als die Werke der gegenwärtigen Kunsttrends in Europa und Amerika; sie ist ja nicht so ausgereift. »<sup>76</sup>

Les mêmes critiques à l'égard de l'art africain traditionnel reprennent avec l'art africain moderne certainement dans le même but. L'art africain contemporain serait-il aussi exotique ? Le rapport des intellectuels ou de l'élite européens à l'art africain traditionnel avec lequel ils ont déjà subi un camouflet leur font simplement les assimiler, il écrira ce qui suit :

« Diese und andere Faktoren tragen nun dazu bei, die moderne Kunst Afrikas im Vergleich zur traditionellen zu sehen. »<sup>77</sup>

Un autre critère pour montrer que l'art africain contemporain décidément ne peut pas être moderne, c'est la vieille rengaine, du concept d'art européen d'où fusent les mêmes questions à savoir : Les œuvres de l'art africain sont-elles vraiment des chefs-d'œuvre ? Peut-on même d'abord les désigner comme "Art" ? Ne sont-elles pas seulement des arts de contrats pour les

---

<sup>76</sup> H. Ganslmayr, "Moderne Kunst in Afrika", in *Neue Kunst aus Afrika*, Hamburg, 1984, p. 16.

collectionneurs et les musées européens ? Elles n'ont pas de racine par rapport aux peuples d'Afrique etc. Là comme le rappelle Ganslmayr, se croisent et s'entremêlent les points de vue de scientifiques, de politiciens ou de simples observateurs. L'art contemporain doit-il continuer à être comme celui traditionnel, un art religieux, fonctionnel pour mériter d'être considéré comme art. Certains vont jusqu'à même penser que comme les artistes de l'art traditionnel, ceux de l'art moderne doivent aussi avoir un rôle déterminant dans la société :

« ...liegt auch darin, daß die traditionelle Kunst einen bestimmten, festen Stellenwert in der Gesellschaft hatte. Nicht nur die Kunst, sondern auch der Künstler. »<sup>78</sup>

On le voit bien, malgré la modernité de l'art africain contemporain, les mêmes arguments comme autrefois essaient de lui dénier toute valeur possible. Quelles pouvaient être les motivations de tels comportements. Est-ce encore stratégique comme on l'a déjà vu dans le passé.

Je présente ici juste les arguments développés contre l'art africain moderne comme c'avait déjà été le cas pour le traditionnel. Pour l'analyse, j'en reparlerai plus tard.

Quant à Gunter Peus, le collectionneur, il montre comment depuis 30 ans, après la période coloniale, la peinture au côté de la sculpture qui, a une longue tradition, devenait chaque jour importante. Pour lui, contrairement à l'article précédent, la question de la modernité de l'art africain contemporain ne se pose plus. Il écrit ceci:

«Seit drei Jahrzehnten, also seit dem Beginn der nachkolonialen Zeit, tritt immer stärker die Malerei als neue, auf dem Kontinent bis dahin kaum bekannte, eigenständige Kunstbetätigung hervor und nimmt auf Anhieb -mit dem Reiz experimentierender Frische- einen ansehnlichen Platz ein, neben Schnitzerei und Bildhauerei mit ihren langen und bedeutenden Traditionen. »<sup>79</sup>

Cette situation va amener beaucoup de personnes peu formées à s'y mettre avec un succès relativement rapide dont l'origine se trouve dans l'apparition de ces fameuses écoles de styles. L'auteur écrira ceci :

---

<sup>77</sup> Idem.

<sup>78</sup> Ganslmayr, 1984, p. 17.

<sup>79</sup> G. Peus, "Trend in der afrikanischen Kunst, Von Europäern angeregt-von Europäern gekauft", in *Neue Kunst aus Afrika*, Hamburg, 1984, p. 11.

« Frei von den Zwängen und der institutionell bedingten langen Ausbildungszeit akademischer Studiengänge (...) konnten Naturtalente oft schon nach Jahresfrist überzeugende Werke vorzeigen. Plötzlich waren sie da, ein Phänomen, diese neuen afrikanischen "Kunstschulen", verstanden als Begriff für bestimmte Stilrichtungen oder Regionen. Als aufregendste und bedeutendste der malenden Künstlerkolonien Afrikas gilt die von Oshogbo in West-Nigeria. »<sup>80</sup>

Là commence dans son texte, l'histoire de ces écoles stylistiques en Afrique.

D'abord, l'école d'Oshogbo, selon lui, c'est l'une des écoles qui, a le mieux géré la transition entre la tradition et la modernité. Les Nigériens sont l'un des peuples de l'Afrique qui ont le mieux défendu leur identité contre l'influence étrangère, bien longtemps avant l'arrivée du christianisme et de l'islam. Ils ont une des plus riches histoires culturelles du continent avec l'héritage de plus de 2000 ans composés des anciennes figures en terre cuite de Nok, des bronzes et sculptures en ivoire du Bénin et d'Ifè considérées comme des chefs-d'œuvre classiques du monde. C'est dans ces conditions que les jeunes artistes d'Oshogbo vont faire éclore leur style mais selon l'auteur, cela n'est pas arrivé tout seul, il a fallu un catalyseur :

« Der entscheidende Anstoß kam von außen, von dem Deutschen Ulli Beier. »<sup>81</sup>

On peut bien se demander qui est Ulli Beier ? Je parlerai davantage de lui dans la partie de mon travail consacrée aux institutions.

L'école d'Oshogbo va donc prendre de l'essor. Deux ateliers, l'un à Ibadan, et l'autre à Oshogbo travaillent à la renaissance culturelle des Yoruba dont les noms les plus caractéristiques sont : Twin Seven-Seven, Muraina Oyelami, Rufus Ogundele, Adebisi Fabunmi, Asiru Olatunde, etc. En 1965, ils firent leur première exposition de groupe à la Goethe- Institut de Lagos qui maintient la tradition de monter tous les ans des expositions individuelles des membres de cette école d'art. Comme la plupart d'autres écoles les artistes d'Oshogbo ont donné dans la tentation :

« Diese sicher noch lange anhaltende Situation –noch immer gibt es kein Museum für zeitgenössische Kunst in Afrika- wird auch ungünstige Folgen haben. Die Künstler geraten notgedrungen in Versuchung, ihre Werke dem

---

<sup>80</sup> G. Peus, 1984, p. 11

Geschmack der Ausländer anzupassen; andererseits gehen die besten Stücke, genauso wie schon die kostbarsten Antiquitäten, für das Ursprungsland verloren. »<sup>82</sup>

Ce qui s'est passé avec l'art traditionnel se répètera avec celui moderne, les meilleures pièces seront achetées et exportées. Mais, la force de la créativité et sa permanence fera dire à l'auteur :

« Umso unmittelbarer wirken die Erzeugnisse unverbildeter afrikanischer Maler auf uns. Während einer Zeit immer schneller wechselnder Stilrichtungen in der westlichen Kunst, die oft nicht mehr als modische Trends sind, füllen die jungen Afrikaner unbewusst eine Lücke: Sie überzeugen im Formalen mit kraftvollen, auf das Wesentliche beschränkten Umrissen und kühner Farbgebung und bei Inhalt und Motivwahl durch die Verwurzelung in den Mythen und Traditionen ihrer Stammesherkunft. »<sup>83</sup>

En même temps à l'Est du Nigeria se constituait une autre école, celle de Onitsha et Enugu qui a développé la peinture naïve et comme l'a écrit l'auteur, elle est tributaire des influences extérieures :

« Wenn wir von europäischen Einflüssen sprechen, so ist auch diese letzte Gruppe davon nicht frei; allerdings gingen diese Einflüsse nicht von der Kunst unserer Breiten aus, sondern von der Welle der kommerziellen Werbung, die Afrika bis in die fernsten Winkel überflutet hat. »<sup>84</sup>

Pendant donc que les artistes de l'école d'Oshogbo développaient leur art à partir de la tradition, ceux d'Onitsha et d'Enugu s'intéressaient aux scènes quotidiennes de la vie, à la publicité pour les petits ateliers de coiffure ou autre. Et comme le souligne Gunter, ils finissent par perdre le lien avec leur racine :

« Schließlich verloren sie die Verbindung zu den eigenen Wurzeln...Als Schildermaler funktionierte das ganz gut. »<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> Ibid, p. 12.

<sup>82</sup> G. Peus, 1984, p.12

<sup>83</sup> Ibid, p. 13.

<sup>84</sup> Idem.

<sup>85</sup> G. Peus, 1984, p.13

L'artiste représentatif de cet art est "Middle Art" de son vrai nom Augustin Okoye, son désir, c'est la collection des objets de l'aide au développement et en faire des pièces d'art.

L'autre école présente dans la collection et à l'exposition est celle des "Quadratmaler" de Dar-es-Salam. Son chef de file s'appelle Saidi Tingatinga. Cet art est caractérisé par ce que nomme l'auteur :

« ...der Stil eines echten Naiven ». <sup>86</sup>

Chaque éléphant, chaque zèbre, chaque oiseau est toujours différemment travaillé, coloré, pour ne jamais se ressembler. Il s'est distingué en installant une table au bord de la route près du marché et a commencé à peindre. Après sa mort deux artistes seulement, un Kenyan, Ansent Soi et un Nigérian, Demas Nwoko continuèrent son style. Soi peignit pour les Jeux olympiques de Munich de 1972 une plaque de publicité et gagne avec, le premier prix, un voyage en Allemagne et la "gekoppelten Preis", cela inspire quelques réflexions.

Aussi, dans cette exposition, il y a la peinture éthiopienne. Elle se caractérise par les légendes et le folklore éthiopiens. Contrairement aux autres parties du continent, la peinture semble avoir une tradition et découle des influences successives des Arabes, des Byzantins chrétiens et de la Renaissance italienne. Peu d'artistes de cette riche et ancienne peinture sont connus ce qui amena Gunter à écrire :

« Diese echte Volkskunst hat keine Künstlerpersönlichkeiten, keine Namen hervorgebracht; die Maler verstehen sich seit vielen Generationen als Handwerker. » <sup>87</sup>

Il y avait aussi à cette exposition, les sculptures du Zimbabwe, nommées le «Shona Art», ressorties de la tradition en 1957 par un groupe de sculpteurs sans formation et regroupés sous le nom de "Tengenenge" et qui, selon l'auteur, étaient :

«...ein altes Stammland der Shona und nur für ein halbes Jahrhundert Siedlungsgebiet weißer Farmer, einer der Geburtsorte der gleichsam wildgewachsenen Bildhauerei in Zimbabwe. » <sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Ibid, p. 14.

<sup>87</sup> Idem.

Cet art aussi va connaître des sorts divers mais, restera une grande oeuvre puisqu'on le reverra plus tard dans des expositions à la fois à l'Est comme à l'Ouest de l'Allemagne.

La sculpture des Makondé avec ses péripéties était aussi dans cette exposition. Selon Gunter, c'était une extraordinaire sculpture depuis sa redécouverte dans les années 1950, marquée par des noms comme Ignas Mwantuma et surtout Samaki Likankoa, découvreur de ce que nomme l'auteur.<sup>89</sup> Le «Shetani-Typus», jusqu'en 1970 où le gouvernement tanzanien va nationaliser son commerce. Tout passera désormais sous le contrôle de l'Etat, les motivations vont certainement en subir un coup mais, n'y a t-il pas d'autres raisons à cette vision quasi apocalyptique de l'évolution de ces sculptures après la prise en main du gouvernement tanzanien ?

Gunter, à la fin de cette littérature accompagnant l'exposition écrit entre autre ceci :

«... Daß bei allen Anfechtungen, soziologischen, sozialen und geistig-kulturellen Veränderungen, mit denen sich die schwarzen Künstler seit dem Vordringen der westlichen Zivilisation bis in die letzten Winkel der vorher kultisch geschlossenen Gesellschaften Afrikas auseinandersetzen mussten, dennoch die künstlerischen Werke dieser Menschen unverwechselbar afrikanisch geprägt blieben – dies ist eine Leistung, die mich immer wieder beeindruckt. »<sup>90</sup>

Je présente ici, pour leur diversité quelques photos des œuvres de la collection présentes à l'exposition.

---

<sup>88</sup> G. Peus, "Das Wunder der Skulpturengärten, Moderne Kunst aus Afrikas neuen Staat Zimbabwe", in *Moderne Kunst aus Afrika*, Hamburg, 1984, p. 27.

<sup>89</sup> G. Peus, "Kunst für die Fremden, Makonde: Blütezeit vorbei? Eine Reise zu den bekanntesten Schnitzern in Afrika", in *Neue Kunst aus Afrika*, Hamburg, 1984, p. 36.

<sup>90</sup> G. Peus, 1984, p. 15.





1- Judus Mahlange, The Intrigue, Afrique du Sud, 19 x 13,5 cm, 1974.



2- Sculpture Makondé, 69 cm.



3- Sculpture Makondé, 49,5 cm.



4-John Muafangejo, Forcible Love, Afrique du Sud, 86 x 61 cm, 1974.



5- V. Malangatana, Gefangene, Mozambique, 22,5 x 25,5 cm, 1965.



6- Thomas Mukarobgwa, Witchcraft with snake, Zimbabwe, sans date.



7- Makondé, sans titre, artiste inconnu, 59 x 13 x 6 cm, 1970.





8- Middle Art, Middle Art's suffering Stages of Life, 110 x 79 cm, 1971.



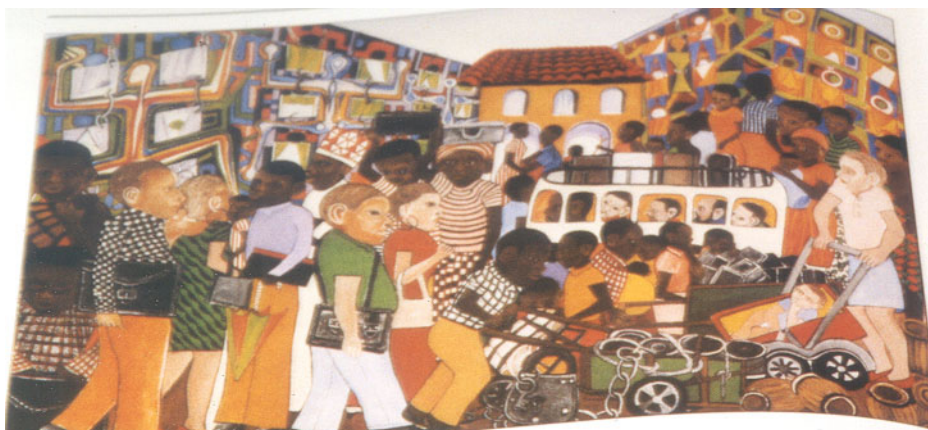
9- Enugu Rainbow Arts, sans titre, Nigeria, 92 x 85 cm, 1971.



10- R. Mabota, Administração, Mozambique, 62 x 52 cm, 1974.



11- Inconnu, Combat d'Adua 1896, 110 x 95 cm, sans date.



12- Ancient soi, Nairobi, Kenya, 67 x 88 cm, 1973.





13- S-S. Twin, Obutala Priester, Nigeria, 66 x 127 cm, 1976.



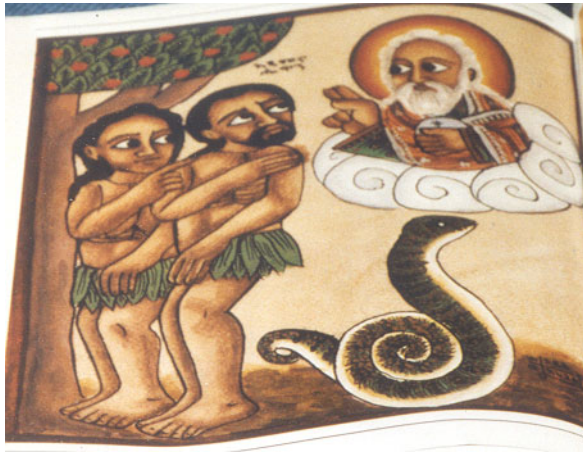
14- V. Malangatana, Dictateur, Mozambique, 52 x 72 cm, 1973.



15- E. saidi Tingatinga, 4 oiseaux, Tansanie, 60 x 60 cm, sans date.



16- Joël Oswaggo, La faim, Kenya, 32 x 27 cm, 1976.



17- Inconnu, Expulsion du paradis, Ethiopie, 30,5 x 30,5 cm, environ 1974.



## I. 2-LES REACTIONS DE LA PRESSE

L'étude des réactions de la presse va se dérouler exactement dans l'ordre de présentation des expositions. Je dois tout de suite faire remarquer qu'il y a deux expositions pour lesquelles je n'ai pas eu de réactions de presses et pourtant, elles ne me semblaient pas des moindres.

Il s'agit d'abord de l'exposition de 1976 à Bonn. Je me demande encore comment se fait-il que le gouvernement allemand organise une exposition, au moins de coopération culturelle, et la presse n'en a rien dit ou plus exactement, les archives n'en ont rien gardé. Surprenant car, en bibliothèque, j'ai trouvé dans les indexes de journaux, un article de Splett Oskar.<sup>91</sup> Une fois au département des archives de journaux, pas de trace de cet article. J'avoue que les bibliothécaires se sont donnés beaucoup de peine pour m'aider à retrouver cet article ou à défaut, un article de cette exposition, peine perdue, pas d'article. Mais, on peut à juste titre se demander pourquoi avoir choisi une exposition qui n'a pratiquement pas de réaction de presse. La réponse se trouve dans la particularité de l'exposition. C'est une exposition qui marque le processus de réception de l'art africain contemporain en ex-RFA et traduit le caractère souvent international de cette réception. Il faut se rappeler, je le mentionnais plus haut, c'est une exposition issue de la coopération franco-sénégalaise. Son séjour en Allemagne traduit l'effet d'entraînement et d'interaction qui favorise une intégration plus ou moins rapide dans la société et qui inspire comme on a pu le voir plus tard des actions.<sup>92</sup>

Ensuite, c'est l'exposition de 1984 à Hambourg d'une collection privée qui subit exactement le même sort. Or, cette exposition me semblait capitale et intéressante du point de vue des œuvres exposées et surtout de la variété des zones représentées. L'avantage d'avoir des témoignages ou des réactions de presse de ce genre d'exposition est, qu'ils pouvaient permettre de discuter du goût du collectionneur puisque c'est un Allemand. Certes, les œuvres viennent de l'Afrique mais, c'est lui qui les a choisi sur le plan formel, des couleurs et surtout compte tenu des histoires qui les caractérisent. Donc une fois encore, c'est dommage de ne pas avoir de réactions de presse d'une telle exposition.

Cela dit, Je vais aborder l'analyse des réactions de presse des deux autres expositions.

---

<sup>91</sup>O. Splett, *unsichere versuche. Bonner Ministerien präsentierten Kunst der Dritten welt*, Rheinischer Merkur N°32 du 6.8.1976, p. 17.

<sup>92</sup> L'Allemagne organisera quelques années plus tard, 1.Festival der Weltkulturen à Berlin.

## 2. a- Les articles de l'exposition de 1975 à Francfort/Main

En ce qui concerne l'exposition de 1975 à Francfort sur le Main, j'ai eu deux réactions de presse. La première du 06.02.1975 dans : Frankfurter Rundschau et la seconde dans : Frankfurter Allgemeine Zeitung du 13.02.1975.

En ce qui concerne le premier, du 06.02.1975, il a un titre évocateur, *Kunst Statt Völkerkunde...ein exotisches Augenfest* autrement dit, l'art et non les Artefacts, une fête exotique à voir.

Pour avoir déjà présenté l'exposition dans la partie précédente, je peux bien me demander ce que l'auteur, Christa Spatz, met dans ce qu'elle nomme ici "Kunst". J'ai seulement comme l'impression qu'elle fait l'affirmation de quelque chose qui est mis en doute. Le titre de l'exposition c'est "Kunst ? Handwerk in Afrika im Wandel", remarquez que Kunst est dubitatif, mis en interrogation, est-ce de l'art ce que je présente ou, vous le voyez-vous même c'est de l'artisanat, puisque la seconde partie du titre est bien affirmative. Ce titre a le mérite de mettre le visiteur face à lui même et lui demande presque de se décider pour ce qu'il veut et donc, de ne pas être frustré d'être venu jusque là. Et aussi, c'est certainement là que se trouve le caractère essentiellement pédagogique quelque peu admirable, il faut le dire, surtout au moment où était organisée cette exposition. C'est peut-être aussi ce que souligne Christa dans son article en rappelant ceci :

« Johanna Agathe, mit bewundernswerter Sorgfalt inszeniert. Die soziologische Lektion allerdings, die im provokativ formulierten Ausstellungstitel "Kunst? Handwerk in Afrika im Wandel" quasi versprochen wird, geht ziemlich unter in diesem optischen Schmaus, erteilt wird sie vorsichtig im gut gemachten Katalog, der allerdings nur einen lebenden Menschen abgebildet enthält. »<sup>93</sup>

Cependant, cela lui permet-elle d'être aussi affirmative ou veut-elle confirmer le changement mental qui s'opérait déjà.

Au début de l'article, elle parle de la décoration du lieu d'exposition avec plein d'objets venant d'Afrique qui permettaient à celui qui s'y rendait de s'évader comme s'il était en voyage en Afrique et c'est certainement pour cela qu'elle parle d'un «Ein einzigartiges exotisches

---

<sup>93</sup> C. Spatz, *Kunst statt Völkerkunde*, Frankfurt Rundschau du 06.02.1975.

Augenfest» et c'est justement là où se pose le problème, car ce qui est fait pour amuser, pour faire changer de quotidien n'incite pas trop à la réflexion et n'est jamais pris au sérieux. Donc, si l'exposition n'est pas montée pour être prise au sérieux, je me demande pourquoi tant d'efforts. Je passerai volontairement sous silence la partie de son article consacrée à l'art traditionnel, puisque je ne m'occupe plus de cela dans cette partie du travail.

En ce qui concerne l'art pour touristes ou l'art d'aéroport, ce qu'elle écrit interpelle et montre comment par de simples jeux de mots on peut insinuer des non dits et parfois des faits :

«In der Folge wird die Touristenkunst zu schwach beleuchtet. Man vermißt hier vor allem grellere Beispiele der Airport-Art. »<sup>94</sup>

Et le musée dans cette partie du catalogue présente ses excuses du fait d'être financé par les impôts, c'est-à-dire par l'argent du contribuable, il n'a pas pu s'offrir ces genres de pièces pendant les ventes puisqu'il n'a pas pu envoyer un représentant et Christa de demander si ceux qui louent leurs pièces aussi n'ont pas pu le faire. En clair, l'art pour touristes a été évoqué par Agathe, J. elle même dans le catalogue mais en réalité, cela, ce me semble, ne fait vraiment pas partie de sa stratégie de collection. Peut-être peut-on s'imaginer que l'organisation de telle exposition fait partie des stratégies mercantilistes donc, élimine tout ce qui pouvait prêter à équivoque et entraver la compréhension de la démarche pédagogique qui va faire des visiteurs des acheteurs potentiels de demain. A ce niveau, on peut aussi comprendre la raison qui a poussé la journaliste à affirmer «Kunst statt Völkerkunde».

Par ailleurs, elle aborde aussi dans son article la situation de l'art contemporain africain dit "naïf" avec pour corollaire, le problème des artistes.

Evidemment, il n'est pas possible de désigner autrement ce genre de travail artistique. Surtout lorsqu'on se limite, comme elle a su bien écrire, aux sujets traités dans ces tableaux notamment ici, une femme africaine en jeans, bracelet au poignet, sac à main sous le bras, chapeau de bain à la tête sur une moto, assise à un bureau de travail, toutes choses qui, pour les gens ici, caractérisent l'évolution sociale de la femme, en principe occidentale, dans une Afrique encore, pense t-on, féodale et stagnante.

Cependant, que dirait-on d'un tableau réalisé par un peintre occidental, pour ne pas donner dans la polémique, relatant la scène d'un dîner comme on n'en a déjà vu? Je sais, on me

---

<sup>94</sup> Spatz, 1975.

répondra qu'il n'est pas en série mais, il suffit de bien regarder les tableaux dits naïfs et l'on se rendra compte qu'ils ne se ressemblent pas tous entre eux non plus.

C'est peut-être vrai qu'à la différence du tableau du dîner, eux ils ont été réalisés sous la pression de la survie pour leurs auteurs qui veulent plaire à un éventuel acheteur alors que certainement, celui du dîner a été réalisé sans soucis forcément de plaire au premier chef à un passant. Mais au final, le résultat me semble être le même puisqu'il faut bien que quelqu'un l'achète et c'est parce qu'il lui plaît et donc au final, il est fait pour plaire.

Quant au problème des artistes qui s'engagent dans l'art pour touristes, comme elle le fait remarquer ici, le cas Joseph Mulli, j'avais commencé plus haut à en parler. La situation dans laquelle évolue Mulli est comparable à celle de presque tous les africains qui embrassent le métier d'artiste. Je crois qu'au début, ils avaient presque tous la bonne intention de faire bonne carrière et être reconnus pour ce qu'ils font. Mais, le marché dans lequel ils évoluent les oblige souvent à se conformer à une règle de conduite qui est devenue générale.

Comme au Kenya, la plupart des pays africains possèdent ces fameux centres de production de l'artisanat. Nul n'est besoin de préciser ici comment, pour des raisons matérielles notoires l'on s'engage dans des voies que l'on sait parfois soi même ne pas être la bonne mais qu'on emprunte en espérant mieux faire.

Le cas Mulli une fois encore est édifiant. Ayant travaillé quelques années dans les centrales de production artisanales du Kenya où tout ce qui doit être sculpté est un standard connu dont les prix sont également fixés, il a décidé de faire autrement et pendant longtemps, il n'a pas pu s'en sortir, comme il le dit lui même dans le texte du catalogue et que j'ai rappelé plus haut, on a voulu l'affamer.

C'est aussi le cas de certains autres qui, pendant longtemps, sont restés dans l'ombre d'artistes pour touristes et qui ont vu un jour leur travail plébiscité, voire légitimé et exposé ici en Allemagne même s'il faut bien faire la part des choses et distinguer ce qui est utilitaire de ce qui est vraiment de l'art. Il s'agit par exemple de Tokoudagba du Bénin et Kwame du Ghana, je reviendrai sur leur cas plus tard.

Enfin, elle parle de ce que l'organisatrice appelle en ce moment là, le «Volkskunst heute» en d'autres termes, l'art ethnique aujourd'hui et cela concerne le cas typique des Makondé dont

le travail est, comme le souligne l'information accompagnant l'exposition, parfois réaliste mais aussi souvent, irréaliste pour ne pas dire abstrait.

Peut-on penser que ce genre d'art aussi peut-être nommé "art naïf". C'est pourtant de la sculpture et on ne peut pas ici parler des couleurs trop vives ou de la banalité des scènes qui font la particularité des arts dits naïfs. L'entrelacement et la défiguration des figures nommées Jinni-Figuren font-elles banales, je n'y crois pas. On peut certainement penser que cela enchante les touristes qui veulent l'avoir à tout prix s'ils séjournent là-bas et, comme je l'ai déjà dit plus haut, certains des artistes en profite pour faire des pièces à la va vite pour joindre "les deux bouts" entre deux grandes sculptures de valeur et exécutées avec attention. C'est exactement d'ailleurs ce que montre Gunter Peus<sup>95</sup> dans le texte accompagnant l'exposition de sa collection en 1984 à Hambourg sur la sculpture Makondé avant de conclure comme Agathe J. que l'indépendance des artistes par rapport au gouvernement et aux touristes peut redonner à cet art ses lettres de noblesse, encore que je ne partage pas entièrement ce point de vue qui laisse croire que cet art est moribond du fait de la nationalisation de son commerce.

J'ai seulement comme l'impression que ces commentaires et conclusions, c'est vrai qu'ils datent d'un certain temps, cachent quelques idées non exprimées. Dans les années 1990, il y a eu encore de grandes expositions des Makondé qui d'ailleurs, ont fait le tour du monde et illustrent à n'en point douter la bonne santé de cet art.

Le deuxième article consacré à cette exposition que j'ai pu avoir est celui du 13.02.1975 écrit par Eduard Beaucamp avec le titre non moins interrogateur *Afrika- die Entzauberung eines Kontinents* en d'autres termes, Afrique, la désacralisation d'un continent. A priori ce mot désacralisation fait penser à la destruction d'une base religieuse, sacrée et son remplacement par le non sacré mis en exergue par rapport justement à quelque chose de profane. Mais à y voir de près, il y a belle lurette que l'Afrique a compris qu'elle était dans un engrenage, surtout sur le plan culturel, dont la fin n'était pas proche, surtout pas en 1975 où se tenait cette exposition. Il faut aussi faire remarquer que l'Afrique en cette année là, ne se faisait pas non plus d'illusion sur l'impression que sa culture et son art pouvaient encore faire dans les autres cultures. J'ai déjà commencé à aborder ce problème dans la partie de mon travail consacrée à quelques réflexions sur l'art africain dit traditionnel et, il me semble plus judicieux de ne plus largement revenir là-dessus. (Confère quelques réflexions sur l'art africain traditionnel).

Le début de l'article montre la politisation à outrance des musées et signale l'allure que pouvait prendre tout ce qui allait y être organisé. Il écrit ceci:

« Die Szene der Frankfurter Museen, noch vor einem Jahr heftig politisiert, hat sich beruhigt. Oder zumindestens sind die Debatten und politischen Machtkämpfe hinter die Kulissen verlegt worden. »<sup>96</sup>

Qui ne croyait pas à l'influence de la politique sur le secteur artistico-culturel et surtout aussi les relations étroites que les deux domaines entretiennent ? La suite du travail le montrera davantage.

Il signale aussi comment les décisions d'ouverture de certains départements de musées ont une origine purement politique puisque l'ouverture d'autres pouvait être toujours avancée sans raisons valables et que même le musée ethnographique a commencé en 1973, exactement comme les autres, avec beaucoup de bruits politiques qui pouvaient créer quelques torts au musée n'eut été l'action des amis du musée qui constatèrent par eux mêmes l'existence et le magasinage des objets. Mais là, s'ouvrira la guerre des cultures ; tandis que les objets d'Amérique, d'Asie et de la mer du Sud sont classés dans un hall moderne, ceux africains eux sont dans la cave du musée. Il a écrit très clairement ceci:

« Die Komplexe Amerika und Asien/Südsee sind in einer modernen Lagerhalle im Frankfurter Osthafen untergebracht. "Afrika" lagert im Keller des Museums. »<sup>97</sup>

Remarquer que dans cette citation, il met Afrique entre griffes certainement pour dire et montrer à quel point, d'abord culturellement et ensuite probablement en quantité, le continent était insignifiant. Peut-être là se trouve une première raison de l'emploi du mot "désacralisation" pour le titre de cet article.

Pourquoi, peut-on être tenté de se demander, placer les objets des autres cultures dans un hall moderne certainement d'accès facile et pratiquement cacher ceux venus d'Afrique qu'on est conscient avoir pris, de gré ou de force, dans des endroits censés être sacrés, dans une cave de musée en plus. C'est presque les vouer à l'oubli. Je veux simplement faire remarquer que les objets sont désacralisés deux fois, en ceci que la première fois, ils ont été arrachés à leur

---

<sup>95</sup> Peus, 1984.

<sup>96</sup> E. Beaucamp, *Afrika – die Entzauberung eines Kontinents*, Frankfurter Allgemeine Zeitung du 13.02.1975.

<sup>97</sup> Idem.

contexte et deuxièmement, ils sont presque cachés dans les caves d'un musée où il ne sera plus possible de les avoir tous les jours sous les yeux, la seule chose qui permettrait de lentement découvrir leur qualité esthétique et formelle. Mais là n'est pour l'instant pas l'objet de mon étude.

Aussi, il fait remarquer tout de suite l'esprit dans lequel ils vont travailler :

« Volkerkunde wird nicht als retrospektive historische Wissenschaft praktiziert. »<sup>98</sup>

Il ne s'agit donc pas de refaire l'histoire des artefacts pour expliquer l'exotisme des cultures comme une nostalgie des utopies perdues ou encore la suite des études ethnologiques présentant ces cultures du point de vue de la confrontation avec les occidentaux et donc des changements et des influences. Il s'agira plutôt de la recherche de tous les aspects de leur désacralisation jusqu'à leur profanation en passant par l'art pour touristes, l'art du souvenir. C'est encore une autre manière de présenter le caractère linéaire de l'exposition dont parlait aussi Christa Spatz dans son article<sup>99</sup> en partant de l'art traditionnel jusqu'au moderne en passant par l'art dit pour touriste. Ici, il montre que cet aspect de la chose a totalement banalisé les cultures dites exotiques en ceci que nul n'est besoin aujourd'hui de voyager pour découvrir l'ailleurs et en ce qui concerne l'exposition présente, l'Afrique :

« Nicht einmal reisen braucht man heute - die exotischen Kulturen sind mobil und reproduzierbar geworden. Eine rüstige Exportindustrie überschwemmt uns mit den kalkulierten, oft sentimental Nachempfindungen von dem, was gestern noch Kult und Gebrauchsgegenstand, vielleicht gar Fetisch und Teil einer integralen Kultur war. »<sup>100</sup>

Et un peu plus loin dans son article il osera, n'oublions pas que nous étions encore en 1975 en Allemagne, même s'il n'était pas tout à fait le premier, reconnaître le tort fait à la culture africaine en écrivant ceci :

« Afrika wurde im doppelten Sinne seiner Vergangenheit und Identität beraubt. »<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> E. Beaucamp, 13. 02.1975.

<sup>99</sup> Spatz, Frankfurter Rundschau, N°31, du 06.02.1975, p. 12.

<sup>100</sup> Beaucamp, 13. 02.1975.

<sup>101</sup> Idem.

L'Afrique du point de vue de la désacralisation et de la destruction des bases culturelles, est un exemple éclatant. Quittons un peu cette partie de son article qui rejoint le précédent pour nous intéresser à la partie consacrée à l'art africain contemporain.

Ainsi dit-il, la partie de l'Afrique choisie par l'organisatrice, Agathe, a été choisie non seulement pour acheter des pièces intéressantes mais aussi et surtout pour étudier le phénomène de l'art pour touristes, le degré d'indépendance de l'art africain moderne en Afrique et la façon de vivre des artistes et leur production.

C'est alors qu'elle va constater que sur les 40 ethnies du Kenya, une seule, les Kamba, participe au commerce de l'exportation des sculptures. Cela explique beaucoup de choses et traduit la main mise sur le marché dont je parlais déjà à propos du premier article. La naissance de ces industries touristiques est certainement due à la forte demande, à un moment donné, des sculptures africaines. Les Africains alors sans un minimum de contrôle et d'organisation voire sans retenu ont donné dans le jeu souvent aveuglément, permettant parfois mêmes aux occidentaux de prendre la direction des choses, ce qui par la suite va causer tous les torts que nous déplorons tous aujourd'hui. Le texte du catalogue mentionne le cas malheureux de ce commerçant, sans scrupule et conscient d'être en train de mettre en péril la renommée de pièces exceptionnelles, racontant comment il se sert des sculpteurs par de petits sous pour la boisson pour se faire sculpter des œuvres qu'il revendra chère en Europe et dont je parlais déjà plus haut. Quel crédit, après ce genre d'histoire, peut-on encore accorder à ces pièces. Ne deviennent-elles déjà pas des pièces de l'artisanat ?

Il existe au Kenya, trois centrales de sculpture contrôlées par une seule société qui utilisent 900 sculpteurs artisans. L'entrepreneur s'occupe de tout, du matériau dont il possède une plantation, de l'organisation et de la vente :

« Für den Export hält die Gesellschaft eine Angebotsliste mit 178 Motiven zu festen Preisen bereit. »<sup>102</sup>

Cela veut dire quasiment un abrutissement car, comme je le soulignais plus haut, l'exercice qui consiste à reproduire les mêmes choses tous les jours amène à l'automatisme qui d'office exclut toute idée de création. Les artisans qui travaillent dans ces fameuses centrales depuis peut-être si longtemps, n'ont plus la muse affûtée pour créer et surtout, la commodité d'un

---

<sup>102</sup> E. Beaucamp, 13. 02.1975.



salaire fixe met en déroute toute idée de courir des risques d'autonomie et pourtant ce n'est ni la volonté ni l'envie qui manque mais, la routine est passée par là. La preuve, il le souligne bien dans le texte:

« Interessant, zu erfahren, daß die Schnitzer selbst ihre Arbeit als Kunst, nicht als Handwerk verstehen und gleichzeitig über ihre total Abhängigkeit vom Markt, und daß heißt, in einer absurden Rückkoppelung. »<sup>103</sup>

C'était aussi l'occasion pour lui de rappeler cette critique d'un artiste africain rapportée par Agathe J. que j'ai déjà mentionnée plus haut. La dépendance de l'artiste au marché et à la volonté des consommateurs, pour la plupart occidentaux, est totale ; du choix des sujets jusqu'à l'utilisation des couleurs, ce qui met à coup sûr et de manière indubitable, à rude épreuve la créativité des artistes.

L'autre aspect très important, à mon avis, mentionné ici par Beaucamp de l'art africain contemporain est la contestation de sa modernité en s'appuyant sur le cas Makondé. Du fait donc que la sculpture Makondé soit tout simplement une sculpture africaine, elle ne peut plus être moderne, car, il faut bien le rappeler, la sculpture africaine traditionnelle qui avait permis l'éclosion du surréalisme européen est "authentique" et depuis ce temps, il n'y a plus eu de progrès dans la production sculpturale donc, la sculpture Makondé n'est pas moderne :

« Kriterium der "Echtheit" ist hier eine antimoderne, untergründig magische Erlebniswelt. »<sup>104</sup>

Le raisonnement et l'imagination, pour des gens habitués à faire la part des choses et à bien les distinguer sont surprenants. Que la sculpture africaine ait contribué à l'essor de l'expressionnisme en Allemagne ou du cubisme en France etc. à priori n'a rien à voir avec une production moderne quel soit ce qu'ils appellent encore toujours un art ethnique au lieu de parler d'école. L'évolution qu'a connue cet art en particulier et que souligne Gunter Peus est loin de cette imagination qu'on peut encore y avoir et ne constitue en rien, comme il l'écrit :

« Was schließlich als „freie“ und moderne Kunst vor Augen geführt wird, darunter fast tragische Rückübersetzungen eines ursprünglich afrikanisch inspirierten europäischen Expressionismus... »<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> Beaucamp, 13. 02.1975.

<sup>104</sup> Idem.

<sup>105</sup> Idem.

La sculpture Makondé ne représente en aucun cas, à mon avis, cette ancienne sculpture africaine qui a inspiré les différentes écoles d'art occidentales qui d'ailleurs, en ont fait leur choux gras, en ceci que, ce sont eux mêmes qui ont élaboré les critères de l'authenticité de cette sculpture traditionnelle dont le plus important à leurs yeux fut que l'objet soit présentatif, qu'il ait subi le rituel lui conférant force et une place dans la culture mais aussi à son sculpteur. Je n'arrive pas à comprendre cette flagrante contradiction, peut-être en 1975, il n'était pas encore informé des nouvelles théories de légitimation de l'art africain traditionnel. Le dérapage de son texte est affligeant surtout quand, à la fin de l'article il écrit ceci :

«...beweist daß der moderne Afrikaner keine Identität finden kann und der Nationalismus ihm keinen Ersatz bietet. »<sup>106</sup>

J'avais commencé à parler de cet aspect de l'évolution mentale des Occidentaux en général et des allemands en particulier, dans la présentation de cette exposition lorsque l'initiatrice de l'exposition elle même par rapport à ce thème, utilisait les termes analogues. Le fait de ne voir dans l'authenticité d'une œuvre, surtout provenant des cultures non européennes, son appartenance obligatoire à la religion d'une ethnie bien précise a engendré un autre critère justement pour la reconnaissance de l'art moderne des cultures non européennes que dénonce Sebastiàn Lopèz<sup>107</sup> et qui semble totalement aléatoire et en contradiction avec les définitions possibles de l'art moderne. J'y reviendrai plus largement.

## **2. b- Les articles de l'exposition de 1979 à Berlin**

Comme je le faisais remarquer pendant la présentation, l'exposition a lieu, d'abord en même temps qu'un grand festival, et ensuite, au même moment qu'une autre exposition consacrée à Haïti mais ensemble. Ce qui revient à dire que la plupart des réactions de presse parlent en même temps de ces deux expositions tout en évitant judicieusement d'ailleurs de les comparer sur le plan esthétique et formel mais, en soulignant l'aspect un tout petit peu politique de cette double présence.

---

<sup>106</sup> Beaucamp, 13. 02.1975.

<sup>107</sup> Lopèz, 1995.

Pour cette exposition, j'ai eu quatre articles de presse qui, font à la fois le compte rendu de l'exposition et la vision de l'art africain moderne que leur inspire les œuvres en présence.

Le premier article a été publié par Werner Langer<sup>108</sup> sous le titre : *Poetisch und politisch. Die Berliner Doppelausstellung von Kunst aus Haiti und aus Afrika.*

Pour commencer son article, l'auteur, Werner Langer, fait une remarque d'importance, d'importance parce qu'on ne peut le passer sous silence même si, depuis un certain temps il en est déjà ainsi.

C'est, fait-il remarquer, en citoyens de leurs pays, désormais indépendants, et non plus en représentants de leur peuple et ethnies que les artistes africains exposent à Berlin :

« Nun hat Berlin "die Dritte Welt in ihrer Selbstdarstellung zu Gast"(...) Nicht mehr als Vertreter ihrer Völker und Stämme, sondern als Bürger ihrer Staaten... »<sup>109</sup>

Cette remarque faite par l'auteur a-t-elle quelque chose à voir avec le titre de l'article. Je soulignais plus haut cet aspect de l'organisation du festival et donc de l'exposition. Comme les discours des politiques qui ont inauguré ce festival, le premier article que je suis entrain de traiter confirme l'intention politique de cette manifestation. Ici, la relation semble s'établir entre l'indépendance des pays représentés et la perception qu'on a de leur art. L'expression utilisée pour caractériser l'art africain moderne, plus raisonnable que tout ce que j'ai lu jusqu'à présent, confirme une évolution certaine des critiques :

« ...Und wie zur Ergänzung der ersten afrikanischen Kunstschau, die historische Bildhauer Arbeiten, Meisterwerke aus hundert afrikanischen Stämmen vorführte, werden jetzt Bilder, Zeichnungen, Grafiken und Plastiken schwarzafrikanischer Gegenwartskünstler gezeigt. »<sup>110</sup>

Remarquer l'utilisation du mot "Ergänzung" qui signifie complément pour expliquer ce qu'est l'art africain contemporain. Certes, les artistes africains semblent ne plus être attachés à la tradition, comme a eu à le signaler Gunter Peus (1984), parlant des écoles artistiques d'Oshogbo ou des sculpteurs Makondé mais, on ne peut plus penser, comme certains veulent

---

<sup>108</sup> L. Werner, *Poetisch und politisch. Die Berliner Doppelausstellung von Kunst aus Haiti und aus Afrika*, Der Tagesspiegel N°10260, du 26.06.1979, p. 5.

<sup>109</sup> Idem.

<sup>110</sup> Idem.

le faire croire, même si nous étions encore en 1979, que l'art africain contemporain n'existe pas et n'est en réalité que la reprise de l'art traditionnel, c'est un peu trop. Il le précise d'ailleurs un peu plus tard dans son article quand il écrit :

«Gegenwärtig stehen schwarzafrikanische Künstler, magischen, Ritualen, fetischhaftem Zauber und dämonischem Götterglauben entrückt zwischen schwindender, sterbeuder eigener Kultur und fremder ihr Dasein unaufhaltsam bestimmender Lebensform. »<sup>111</sup>

Bien que, quelques lignes plus loin, il montre comment, malgré la diversité des dessins, l'art africain contemporain reste en général attaché à une forte utilisation de la couleur et l'expressivité des formes originelles. Les thèmes sont inhabituels et souvent surprenant avec plein d'effets liés aux situations vécues avant et après les indépendances il écrira ce qui suit :

« Vom lockenden Ladenschild bis zur unmißverständlichen politischen Schilderung, vom dekorativen Schlachtenbild bis zu anekdotischem Milieustück, saftig farbiger... »<sup>112</sup>

Tous ces aspects décrits sont présents dans l'art africain contemporain et le rendent effectivement différent de l'art traditionnel. La fin de l'article montre comment toutes ces nouveautés pouvaient constituer dans le futur un terrain de recherche à propos de l'art africain contemporain qui, jusque là, n'avait jamais été aussi présent en Europe.

Le deuxième article a été publié par Göpfert Peter Hans<sup>113</sup> avec le titre : *Der Barbier von Togo wirbt mit Pop-art*. L'auteur de l'article Peter Hans Göpfert, l'a écrit comme connaissant toutes les péripéties qui ont caractérisé l'organisation de cette exposition. Le titre lui même déjà donne le ton, l'impression de faire la part belle à un pays dont le rayonnement artistique n'est pas à la hauteur du moins dans cette exposition. Comment en est-il arrivé dans un article comme celui-ci qui parle très peu du Togo et de son art à le mettre en gros titre. Cela rejoint à n'en point douter l'une des hypothèse de travail que j'avais fixé au départ à savoir : est-ce que les journalistes préfèrent l'art d'un pays par rapport à celui d'un autre ? Même si dans ce cas-ci, il n'y a aucune raison directe et logique permettant de comprendre ce choix, il serait intéressant de se demander les motifs indirects qui ont présidé à un tel choix ou si éventuellement ce sont des pressions qui ont conduit à ce genre de choix. La question a

---

<sup>111</sup> Werner, du 26.06.1979, p. 5.

<sup>112</sup> Idem.

d'autant plus d'intérêt que l'article en fait, surtout dans la première partie s'est attaché à démontrer la fibre hautement politique de cette exposition :

« Dies ist das erstaunlichste Ausstellungspaket, das seit Bestehen der Staatlichen Kunsthalle im Berliner "Bikinihaus" aufgeschnürt wurde. »<sup>114</sup>

La surprise du directeur, Dieter Ruckhaberle, de la Kunsthalle de Berlin est grande. Il avait lui préparé de longue date sa fête artistique et brusquement, les organisateurs de "Horizonte'79" fort de leur soutien précipitent l'organisation de l'exposition qui n'appartenait même pas à leur programme. Le directeur sans pouvoir de réaction était donc réduit à dénoncer une manœuvre politique. Qui avait donné son soutien aux organisateurs de "Horizonte'79" ? L'auteur n'en parle pas, mais comme je le signalais plus haut, l'un des initiateurs de ce festival fut un ancien chancelier. Toujours est-il que le directeur de la Kunsthalle est présenté comme quelqu'un qui entrave le progrès de l'art. Avait-il eu dans le passé des comportements qui, aujourd'hui lui coûtent sa crédibilité, cela non plus Göpfert n'en dit rien, nous ne le saurons peut-être jamais, mais même si ce n'est pas de gaieté de cœur, il fut, pour le temps du déroulement de l'exposition suspendu par le sénateur à la culture du moment, Zauberzweig qui, laissa la Festspiele GmbH elle-même organiser les expositions. C'est dire à quel point les organisateurs du festival et donc de cette exposition ont des relations, à n'en point douter, puissantes dans les cercles de décision et l'auteur en donne d'ailleurs une parfaite illustration lorsqu'il écrit :

« So diskret man die Affäre auch behandelte -ein kulturpolitisches Novum mit außerordentlicher Resonanz. »<sup>115</sup>

Cela aussi a grandement joué pour la quantité et la qualité des œuvres empruntées pour l'exposition du fait qu'elles sont difficiles d'accès et inspirent donc, respect et ainsi, précise-t-il :

«...Und dann haben wir hier endlich auch einmal in der Kunsthalle Ausstellungskataloge, die nicht nach Kilogramm gehen, sondern – Gewicht haben. »<sup>116</sup>

Comme quoi, jusque là les expositions qui se déroulaient à la Kunsthalle ne satisfaisaient en fait que certaines personnes, en fin de compte, partisans d'une représentation tronquée et

---

<sup>113</sup> P.-H. Göpfert, *Der Barbier von Togo wirbt mit Pop-art*, Welt N° 152 du 03.07.1979.

<sup>114</sup> Göpfert, du 03.07.1979.

<sup>115</sup> Idem.

malheureuse de l'art africain contemporain et donner ainsi de blé à moudre à tous ces théoriciens et autres ethnologues en manque d'inspiration et spécialistes de la provocation puisqu'il y a très peu de véritables critiques par rapport à ce qu'ils avancent.

Apparemment, Göpfert est soulagé voire heureux de la manière dont les choses se sont cette fois-ci déroulées pour l'exposition. Pour une fois, grâce à la "volonté politique", la représentation de la production artistique africaine moderne souffre moins de subjectivité, le catalogue a du poids non compte tenu du nombre de pages mais, par la qualité des œuvres qui y sont présentées et l'Allemagne fait date dans l'histoire de l'Europe :

« Mit der großen Ausstellung im Obergehoschoß wird erstmals in Europa die "Moderne Kunst Afrikas" umfassend dargestellt. »<sup>117</sup>

Si en 1979, il n'y a pas encore eu en Europe une aussi grande et variée exposition sur l'art africain contemporain, c'est justement parce qu'il manque de volonté, on peut penser "politique" et, j'insisterai plus tard sur cet aspect de la réception de l'art africain contemporain. L'Allemagne ne voulant plus tout à fait jouer les seconds rôles partout, a certainement pris les devants. Rappelez-vous de l'exposition de 1976 pour laquelle je n'ai pas eu d'articles de journaux, une exposition presque empruntée à la France mais qui est consacrée à un seul pays, le Sénégal.

Dans l'exposition, quasiment toute l'Afrique était présente, non pas par pays mais surtout par grands ensembles. Il commence par l'Ethiopie, où les tableaux les plus remarquables étaient ceux relatant, la biographie de cet athlète à succès, Bikila Abebe, qui remporta le marathon aux Jeux olympiques de Munich et l'échec de la bataille d'Adua contre les occupants italiens du roi Ménélik mais il y a aussi, des scènes de paysage et des motifs artisanaux et surtout des tableaux de la peinture issue des conséquences du passé copte du pays. A cette exposition il y avait aussi des tableaux présentant des oiseaux, les rêves et les esprits du :

« legendären nigerianischen Universalkünstlers Twins Seven- seven. »<sup>118</sup>

Et les multiples figures colorées face aux masques, caricatures et personnes du :

« überquellenden Bilder von Valente Malangatana aus Mozambique. »<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Idem.

<sup>117</sup> Göpfert, du 03.07.1979.

<sup>118</sup> Idem.

<sup>119</sup> Göpfert, du 03.07.1979.

Et aussi son compatriote Moise Limbine qui présente des réalités proche des masses populaires.

Etaient aussi à cette exposition, Henry Tayali de la Zambie avec les scènes de la vie quotidienne et Lubaki, le premier peintre moderne du Zaïre aujourd'hui République Démocratique du Congo etc.

Au-delà des contes, idylles et fables peints, certaines images racontent les conditions sommaires de la vie collective et individuelle et :

« Und der Besucher kann in diesen Kunstwerken lesen wie in einer weitläufigen Bibliothek. »<sup>120</sup>

C'est indubitablement un hommage appuyé à l'art africain mais, cela fait-il son affaire auprès de certains théoriciens qui, on va le voir plus tard, vont développer d'autres considérations remettant ainsi presque tout en cause même si lui, pense que l'optique du Pop, sa vision après cette exposition devrait changer.

Il faut aussi noter la présence des sculptures à cette exposition qui, selon l'auteur sont impressionnantes. Bénéficiant de la pression du temps sur les organisateurs, elles ont eu droit à une présentation normale qui peut faire oublier l'art traditionnel auquel on n'arrête jamais de les comparer.

Le troisième article est celui de Rudolph Ganz<sup>121</sup> dont le titre : *Ping-Pong, Moderne Kunst aus Afrika in der Kunsthalle Berlin* préjuge de la contradiction dans tous les membres de l'article. L'auteur est totalement resté fermé, on le voit tout de suite, à tout ce qui se passe autour de lui. Son article donne l'impression d'avoir un compte à régler avec quelqu'un. Cela n'est d'ailleurs pas le sens de la critique qui normalement, doit s'attacher à dire, puisque beaucoup de personnes vont lire ce journal, ce qui aujourd'hui est, et non ce qui a été dit hier, surtout que c'est plein d'a priori et de coups tordu à la vérité.

Le début de l'article montre, à travers l'art éthiopien, ce que fut l'art africain traditionnel et, je n'arrive toujours pas à comprendre le parallèle que certains auteurs cherchent à montrer chaque fois qu'ils devaient parler de l'art africain contemporain, c'est quasi impossible de ne pas y faire un retour pour continuer à faire croire à la permanence des origines magico-

---

<sup>120</sup> Idem.

religieux dans l'art africain. Mais en fait, il en avait été ainsi pour toutes les cultures et peuples, les peintures rupestres notamment dans les grottes de Lascaux ont été décrites comme le début de l'art et qualifiées par certains auteurs<sup>122</sup> d'art religieux, ou encore plus proche de nous, l'art au Moyen-Âge en Europe, sans pour autant que lorsque je veuille parler de l'art européen contemporain je sois à tout moment tenté d'y revenir au lieu de progresser.

L'art africain moderne selon lui s'est développé grâce aux Européens et va jusqu'à dénier aux œuvres, leur africanité :

« Die Bildermalerei Afrikas heute, die in dieser Ausstellung weit überwiegt, ist unter europäischem Einfluß erst zustande gekommen und man muß als Betrachter hier wie etwa auch in der Musik von der Vorstellung herunter kommen, solche Kunst könne nicht wirklich afrikanisch sein. Der Kolonialismus hat eine ungebrochene afrikanische Kunsttradition beendet [...]»<sup>123</sup>

De telles affirmations en 1979 constituent un incroyable retour au passé qui, malgré la différence des circonstances et de périodes font pratiquement les mêmes effets que le discours d'il y a plus de 100 ans. Lorsque Frobenius disait que les têtes en terre cuite et en bronze du Bénin ne pouvaient être le travail des Africains par rapport à leur qualité et valeur, il était seulement dans des conditions d'ignorance puisque l'historiographie européenne et les directeurs de conscience de l'époque qu'étaient les philosophes en disaient autant malgré qu'il soit lui même ethnologue. La pensée a t-elle évoluée depuis ces moments, j'en doute, la stagnation est patente et presque comique.

Lorsque quelqu'un en 1979 exprime autant de mépris, sous prétexte que, des Européens ont, à différents endroits de l'Afrique enseigné l'art, fourni le matériel et ont fait faire des exercices aux Africains, l'art moderne africain ne peut plus l'être, et habilement entre les lignes essaie de parler d'échange des influences :

« Es gab also ein Ping-Pong der wechselseitigen Einflüsse, auch wenn dieses Ballspiel eines zwischen Wölfen und Schafen war. »<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> R. Ganz, *Ping-Pong, Moderne Kunst aus Afrika in der Kunsthalle Berlin*, Frankfurter Rundschau du 19.07.1979.

<sup>122</sup> Confère M. Ruspoli, *Lascaux Heiligtum der Eiszeit*, Freiburg, 1986; C. Barrière, *L'art pariétal de la grotte de Gargas*, Paris, 1982, etc.

<sup>123</sup> R. Ganz, du 19.07.1979.

<sup>124</sup> R. Ganz, du 19.07.1979.



C'est, à mon avis, l'une des manifestations flagrante de fermeture d'esprit aux idées nouvelles et l'exacerbation de l'esprit de tirer à soi la couverture pour tout ce qui est positif. C'est ainsi que parmi les artistes exposés, l'auteur trouvera ceux qui sont allés à l'école allemande notamment Rufis Ogundele et Oladepo Jinadu qui peuvent bien être les élèves de "der Brücke" avec leur fortes couleurs chaudes et en ce qui concerne les sculpteurs, Joseph Ndandarika et Thomas Mukarobgwa du Zimbabwe ne sont pas loin de Barlach ou Nolde, car:

« An einen Ort war der deutsche Kunstpädagoge Uli Beier, am anderen der britische Museumsmann Frank McEwen aktiv gewesen. »<sup>125</sup>

Cela constitue une forme de réception par intoxication des lecteurs de journaux. Voyez bien ce qu'il y a de bien dans tout cela, c'est notre travail, par eux mêmes ils ne sont capables de rien, une manière de reprendre les vieux discours.

Par ailleurs, seule la peinture dite naïve a à ses yeux trouvé sa propre dynamique, mais ne représente rien d'autre que les têtes en série proposant des modèles qui rappellent Elvis, cela, remarquez, ne vient pas totalement de l'esprit des Africains, ou le Middle Art avec ces grands tableaux comiques et autobiographiques et enfin les artistes de l'ex-République du Zaïre, aujourd'hui R. D. Congo dont :

« Hier gleicht freilich, etwa bei Künstlern aus Zaire, manches doch Kinderzeichnungen. »<sup>126</sup>

Les tableaux sont comme des dessins d'enfants parce qu'au moment où on pense déjà à raffiner les styles, eux ils sont à thématiser la guerre avec le massacre des soldats. L'auteur a totalement oublié que l'art est le témoignage du temps que vit l'artiste et que plusieurs artistes européens pendant et après les deux guerres mondiales ont été très influencés. Le grand historien de l'art français Pierre Francastel a étudié à merveille dans ses ouvrages : *Peinture et société* (1952), *La figure et le Lieu* (1967), les liens entre œuvre d'art et société et l'Encyclopédie Encarta en a fait un article intéressant dont voici une citation :<sup>127</sup>

« Parallèlement à la méthodologie accordant une importance suprême aux qualités stylistiques des œuvres d'art, il s'en développa une autre, dans laquelle l'œuvre était étudiée comme faisant partie intégrante de l'histoire intellectuelle

---

<sup>125</sup> Idem.

<sup>126</sup> Idem.

<sup>127</sup> Cf. *art, histoire de l'*, Encyclopédie Microsoft® Encarta® 2002 en ligne.

de son époque. L'interprétation des sujets, l'étude des mentalités et la prise en compte des croyances et des symboles furent les traits dominants de cette approche, dont l'historien allemand Aby Warburg (1866- 1929) fut le principal représentant. »<sup>128</sup>

Ce journaliste est allemand et de telles thèses ont été développées par son compatriote si célèbre qu'un journaliste digne de ce nom ne peut en ignorer l'existence surtout que le transfère de sa bibliothèque personnelle à Londres puis son intégration à l'université de cette ville n'a laissé personne indifférent.

Pourquoi d'ailleurs peindre autre chose que ce que l'on vit au quotidien, surtout si cela s'appelle la tragédie ou l'horreur. Les grandes œuvres de la peinture européenne telle que Guernica de Pablo Picasso réalisée en 1937 par exemple a-t-elle, en particulier, d'autres buts ? Il a été inspiré par le bombardement de la petite ville basque du même nom par l'aviation allemande au service de Franco, le dictateur espagnol. Les travaux journalistiques et autres en cette période parlent alors d'une prise de position politique du peintre durant la guerre civile d'Espagne contre Franco soutenue par l'Allemagne nazie. On parle de peinture violemment engagée compte tenu des différentes étapes qui ont présidé à sa réalisation en témoigne les photographies prises des sept versions successives de la toile par sa compagne Dora Maar (1907- 1997).<sup>129</sup> Qui a pris des photographies des différentes versions de ces tableaux facilement traités de naïfs et de dessins pour enfant ? Personne. En plus, en vertu de quel droit, peut-on se permettre de parler ainsi sans vraiment s'informer surtout, qu'on ne se parle pas qu'à soi, mais à un public qui certainement vous fait confiance et ne fera que vous croire.

Enfin, il parle de la peinture éthiopienne caractérisée par l'anonymat des artistes et fortement teintée du passé religieux du pays fait de l'association des relations avec la Byzance, la Perse et l'Inde et reconstituent en réalité leur histoire.

Mais pour lui en définitif, cette exposition ne signifie pas grand-chose :

« Diese Afrika-Ausstellung müßte ein Paradies sein für Kinder und für Betrachter, die nicht in kunstkritischen Kategorien festgefahren sind. »<sup>130</sup>

---

<http://encarta.msn.fr> <http://encarta.msn.fr> msn.fr© 1997- 2002 Microsoft corporation tous droits réservés.

<sup>128</sup> Idem.

<sup>129</sup> *Guernica (Pablo Picasso)*, Encyclopédie Microsoft® Encarta® 2002 en ligne.

<http://encarta.msn.fr> <http://encarta.msn.fr>© 1997- 2002 Microsoft corporation.

<sup>130</sup> R. Ganz, du 19.07.1979.

En d'autres termes, c'est une exposition pour les gens qui veulent bien s'amuser comme les enfants et les non spécialistes qui, pour une raison ou une autre s'intéressent à savoir ce qui se passe sur ce continent qui ne bouge pas. Donc, son article a été publié pour pratiquement démobiliser les visiteurs car, il faut bien être, pour ceux qui ont peu d'informations sur le continent, très accrocheur pour encore aller voir cette exposition après la lecture d'un tel article.

Le quatrième article que je vais étudier pour cette exposition a été publié aussi, comme le précédent le 19.07.1979 mais dans un autre journal, la *Süddeutsche Zeitung* sous le titre : *Vital Bilder aus Haiti und Afrika* et d'images présentées dans cet article, il en existe que de nom, la photographie d'un portrait du roi Christophe d'Haïti et un tableau de cette dite peinture naïve décorant l'entrée des salons de coiffure et autres. L'auteur de l'article Wolfgang Langsfeld commence de façon assez spéciale en rappelant :

«Afrika galt lange zeit -und gilt für viele noch immer- als kulturloser Kontinent.

»<sup>131</sup>

L'Afrique était depuis longtemps, et l'est encore pour beaucoup de personnes, un continent sans culture. Abominable et sans scrupule, car il essaie là, de mettre sur le compte des autres ce qu'il a pensé tout seul et a envie de dire et justement, à côté de cette exposition, se déroule un grand festival africain de la culture. Certainement, il a une autre définition de la culture qui est totalement à l'antipode de ce que je connais depuis toujours. Pour étayer son argumentation il remonte très loin, la littérature est orale et reste ainsi vivante et la littérature récente, celle écrite se développe selon un modèle extérieur à l'Afrique celui certainement européen non cité.

Quant à la culture c'est, pour les Africains, un tout. Il n'y a pas de différence entre les manifestations culturelles que ce soit la danse, la musique, la sculpture et la peinture, tout est emmêlé. On voit très bien dans quelle confusion vit cette partie de l'humanité. Est-il possible, si ce ne sont eux mêmes, de considérer leurs peintures comme de l'art :

«...Nichts entsteht um der Kunst willen, nichts für die Ewigkeit, für das Museum oder für die gute Stube. Nichts tritt demnach isoliert auf. Bei einem Ritual, einem großen Fest, einer Krönung oder einem Begräbnis kommt alles

---

<sup>131</sup> W. Längsfeld, *Vitale Bilder aus Haiti und Afrika*, *Süddeutsche Zeitung* du 19.07.1979.

zusammen: Kostüm und Maske, Musik und Tanz und die erzählten Geschichten. »<sup>132</sup>

Il se peut que cela soit l'esprit de l'organisation du festival, un "fourre-tout " rien n'est exclu, toutes les hypothèses et interprétations sont à analyser et à comprendre mais, cet article représente la perfection de la contradiction et de contre vérités. En même temps que plus haut Längsfeld essaie de démontrer que le continent était sans culture et l'est encore pour beaucoup, quelques lignes plus bas, il énumère une kyrielle d'activités culturelles qui caractérisent la vie de ces "gens". Parmi tout cela, il y en a au moins un seul qui requiert l'attention de tous. Il a parlé lui même de rituel, de quoi est issu un rituel si ce n'est le fruit d'une tradition bien transmise de génération en génération sans l'obligeance qu'il le soit par l'écriture et, poursuivons un peu plus le raisonnement. S'il y a donc tradition, c'est que indubitablement il y a culture, personne aujourd'hui ne peut contester cela, sauf certainement l'auteur de cet article qui semble vraiment tout confondre.

D'autre part, comment peut-on s'imaginer qu'une société telle qu'elle est organisée en Afrique ne travaille que pour le présent. Une question toute simple, s'il en était ainsi, les Européens seraient-ils venus trouver ce qu'ils ont ramassé en Afrique et qui se trouvent dans les musées un peu partout en occident.

Aussi, si la confusion des manifestations culturelles était si réelle comme il veut le faire croire, comment est-ce qu'il a pu exister des corps de métier bien distincts dans les cours royales ; si les Africains n'avaient pas l'habitude de travailler pour la postérité ou l'éternité, pour reprendre ses expressions, comment est-ce qu'ils ont pu établir les règles de succession et la célébration des ancêtres etc.

Par ailleurs, comme les autres articles, il décrit les œuvres présentées à l'exposition avec cette fois, une manière si décomposée qui frise la volonté délibérée de jeter un discrédit total sur tout l'art et la culture africains surtout l'art contemporain. La conscience des Africains de la chose artistique est trop minime et superficielle :

« Vital und spannend sind die von den meisten Afrikanern ebenso wenig wie von den Europäern als Kunstäußerungen wahrgenommener Gebrauchsbilder,

---

<sup>132</sup> Längssfeld, du 19.07.1979.

die sich aus dem Volk selbst zu einer modernen Volkskunst von hoher Eigenständigkeit entwickelten. »<sup>133</sup>

Comment à la lecture de tels articles de journaux, les populations ne seront-elles pas renforcées dans leurs préjugés par rapport à l' "autre" et particulièrement par rapport aux africains, car tout le monde sait maintenant, que les images et les écritures ont la vie très dure.

Qu'en est-il des institutions, c'est ce que je vais essayer de montrer dans la partie suivante.

---

<sup>133</sup> Längssfeld, du 19.07.1979.

### I. 3- LES INSTITUTIONS

En ex-République Fédérale Allemande, il existe un certain nombre d'institutions qui s'occupent des échanges culturels soit entre les pays du « Tiers Monde » en général soit seulement avec l'Afrique l'Asie et l'Amérique Latine sans les Etats de l'Europe de l'Est et l'Allemagne elle même. On y compte des institutions qu'on peut dire étatiques, mais seulement, qu'on peut dire, parce ce qu'apparemment il n'y a aucun dirigisme de l'Etat, cependant, dans les faits, il existe bel et bien notamment l'Institut für Auslandsbeziehungen (ifa) ou encore la Haus der Kulturen der Welt et les autres, les plus nombreuses, appartenant aux fondations telles, Heinrich-Böll Stiftung, Göthe Institut, Friedrich-Herbert Stiftung etc. qui participent d'une manière ou d'une autre à la vivacité de ces échanges en coopérant entre elles. Il n'existe pas en Allemagne, en tout cas pas en ma connaissance, d'organisations fondamentalement privées qui s'occupent des échanges culturels. Certes, il y a les collectionneurs privés mais, ils ne peuvent, d'un côté, pas supporter le coût des échanges culturels et de l'autre, cela n'est forcément pas le but de leurs actions donc, les institutions qui s'y adonnent sont toujours plus ou moins liées au pouvoir ou du moins, sont politisées. La question qu'il est utile de se poser ici est de savoir quel degré d'indépendance définit leurs activités, ont-ils des programmes d'activités liés aux conjonctures de la politique extérieure et même intérieure du pays ; s'il en est ainsi, quel crédit est-on en droit d'accorder à leurs activités si tant est qu'elles sont codifiées et déterminées.

Je m'intéresserai dans le cadre de cette étude à trois institutions, l'Institut für Auslandsbeziehungen et la Haus der Kulturen der Welt et Iwalewa Haus. Pourquoi ces trois là serait-on tenté de me demander. Les raisons sont, à mon avis, simples : c'est vrai que deux de ces instituts sont quasiment liés à l'état ou du moins sont à vocation publique mais dont les philosophies, me semble t-il, sont à la fois proches et éloignées l'une de l'autre. La deuxième raison tout à leur avantage est qu'ils se trouvent sur le territoire national et, pour les étudier, on n'a pas besoin de chercher au quatre coins du monde des informations concernant leurs représentations qui auraient réalisées tel ou tel programme intéressant pour mon étude. La troisième raison est que, l'un existe depuis maintenant 51 ans (au moment où j'écris cette thèse) donc, nanti d'une certaine expérience et surtout, a eu à traverser la guerre froide et l'autre, né à la fin des années 1980 plus précisément en 1989 justement à la fin symbolique de cette guerre froide. C'est un peu comme deux générations d'institutions mais dont les missions

sont presque les mêmes et se suffisent pour traduire la politique culturelle extérieure du pays pendant et après cette époque un peu spéciale. Iwalewa Haus, répondant à certains critères de choix des deux premiers, à ceci de plus, qu'elle semble un tout petit peu avoir les coudées franches en ce qui concerne, par exemple, leur relation avec le gouvernement allemand et, comme je vais le montrer plus tard, son rôle est aussi un peu particulier en direction de l'art africain contemporain.

### **3. a- Institut für Auslandsbeziehungen (ifa)**

Le premier institut auquel je vais m'intéresser est l'Institut für Auslandsbeziehungen fondé en 1951, quelques années après la fin de la deuxième Guerre mondiale pour combler les lacunes sur le plan des échanges culturels et surtout, créé comme une direction ou pour bien dire, une administration chargée des échanges culturels puisqu'il n'en existait pas depuis la fin de la guerre.

Il a été inauguré par le Bundespräsident Theodore Heuss qui avait souhaité que les échanges ne soient pas à sens unique c'est-à-dire que l'Allemagne peut toujours s'extérioriser culturellement parlant mais, elle gagnerait à ce que les autres pays aussi puissent venir lui montrer leurs richesses culturelles. En particulier dans le contexte d'après guerre où l'Allemagne venait d'être humiliée et condamnée, il fallait bien trouver l'occasion de gommer un peu la mauvaise image et donc, il faut s'en donner les moyens. L'art et la culture seraient-ils des instruments de diplomatie ? A en croire Thomas McEvelley, on serait tenter de dire oui :

« Kunst ist wie die Vernunft ein Werkzeug, das verschiedene Funktionen ausüben kann. »<sup>134</sup>

L'art pour lui, est exactement comme la raison, un instrument que l'on peut utiliser à diverses fonctions et il en donne quelques exemples notamment, en ce qui concerne l'occident :

-Premièrement, dans l'esprit kanto-hégélien, à travers l'abstraction de l'art de Malevich à Rothko, il a permis de relever le niveau de l'esthétisme.

---

<sup>134</sup> McEvelley, 1995, p.29.

-Deuxièmement, il a été un instrument de libération artistique en permettant, de Duchamp au surréalisme, la naissance du "Concept-Art" et de la "Performance-Art" cassant ainsi le système habituel.

-Troisièmement, dans le cadre de la critique des théories et des chefs-d'œuvre comme a eu à le faire André Wieners, l'art essaie de refléter les questions sociales et s'est donc progressivement rapproché de la gauche, politiquement parlant. Cela, on le constate, en général en Europe, la plupart des hommes de culture sont à gauche ou sont proche de la gauche.

En ce qui concerne les pays autrefois colonisés et donc les pays africains, il pense que l'art joue, plus le rôle de prise de conscience d'identité culturelle, que celui d'esthétisme, de beauté et de transcendance, c'est-à-dire le dépassement et la grandeur que peut inspirer une œuvre d'art. Cela bien sûr, est discutable et j'y reviendrai plus tard.

Plus loin, il montre pourquoi pour lui, l'art peut être au service de la diplomatie :

« Wird die im Umkreis einer Kultur entstandene zeitgenössische Kunst in die Welt exportiert, ist das eine Art diplomatischer Dienst, indem den Völkern die Lebenswirklichkeit der anderen vorgestellt wird. Ein Objekt eines Kulturkreises, das von einer anderen Kultur rezipiert wird, verschiebt sich in der Wahrnehmung des Betrachters und erhält eine andere Qualität, eine unbeabsichtigte Fehlwahrnehmung. Aber gerade diese andere Qualität erweist sich wie ein weit geöffnetes Fenster, woraufhin sich für beide Seiten neue Möglichkeiten ergeben können. »<sup>135</sup>

L'Institut ifa est chargé d'établir une relation culturelle vivante, d'échange d'expériences, de perception et d'idées avec les pays non européens et ceux de l'Europe de l'Est. Dans leur document ils écrivent ce qui suit:

« Über Jahre, ja Jahrzehnte hinweg ist das ifa als Vermittler außereuropäischer und osteuropäischer Kunst in Deutschland aktiv, erkannte lang vor Beginn der Diskussion um Multikulturalität, daß die Kenntnis von anderen Kulturen und die Auseinandersetzung mit außereuropäischer Kunst Grundlagen für das Verständnis des anderen und für das Aufbrechen von Stereotypen oder gar

---

<sup>135</sup> McEvelley, 1995, p.29.



Vorurteilen sind. Deshalb wurde bereits 1971 in Stuttgart das Forum für Kulturaustausch eröffnet; ... »<sup>136</sup>

Comme quoi, la volonté politique surpasse celle scientifique et ce ne sera pas la dernière fois qu'il en sera ainsi puisque, comme je le soulignais plus haut par rapport à l'exposition de 1979, c'est encore la volonté politique qui avait fait son succès. Tous les éléments sont réunis pour que l'ouverture de l'Allemagne aux autres cultures se fasse :

« In regelmäßigen Abständen stellen wir auch eine der Ausstellungen deutscher Kunst vor, die im Anschluß an diese Premiere auf Auslandstournee geht: gerade diese in der Kunstszene einzigartige Verbindung von deutscher, osteuropäischen und außereuropäischer Kunst in unseren Ausstellungsprogrammen macht deutlich, daß es uns ausschließlich darum geht, Kunst und künstlerische Qualität zu vermitteln, den Dialog zwischen den Kulturen und deren unterschiedlichen Kulturbegriffen zu fördern – über alle Grenzen und politische Systeme hinweg. Daß mit der Aufgabenstellung, zeitgenössische Kunst aus aller Welt und Künstler, deren Namen hierzulande meist völlig unbekannt sind, vorzustellen,... »<sup>137</sup>

Le discours et les objectifs sont finalement très progressistes et font penser justement à un Etat communiste de la même période. L'Allemagne à cette époque veut se poser en neutre, en un peuple qui est l'égal de tous les autres après avoir affirmé pendant la guerre qu'il était la plus pure des races au monde, surtout face aux peuples encore colonisés donc méprisés par les victorieux de la guerre, les anciennes puissances colonisatrices que sont surtout la France et la Grande-Bretagne. Mais précisément à cette époque, n'est-il pas trop tôt pour parler d'une si grande indépendance de l'Allemagne particulièrement en politique extérieure même si elle est culturelle ? N'oublions pas que les alliés avaient quasiment mis l'Allemagne d'après guerre sous tutelle et que son relèvement économique et structurel se faisait sous le fameux plan Marshall ce qui, à mon avis, confère une indépendance relative au pays.

L'accent sera surtout mis sur les jeunes artistes étrangers qui peinent à se faire une place sur l'échiquier international :

---

<sup>136</sup> Confère ifa //dokumente/4/1998, aus aller Welt..., p. 3.

<sup>137</sup> Ibid, pp. 3-4.

« mit den Ausstellungen in den ifa-Galerien wird jungen Künstlern häufig erstmals ein Podium für die internationale Präsentation ihrer Werke und dem deutschen Publikum die Möglichkeit geboten, über den Rand der westlichen Kunstszenen hinauszublicken und thematische oder stilistische Spezifika der aktuellen Kunst eines anderen Landes oder einer anderen Kultur zu erkunden. »<sup>138</sup>

Et le travail envers le public jeune sera renforcé dans le même ordre d'idées :

« ...die Zusammenarbeit mit dem Museumspädagogischen Dienst ermöglicht es, Kinder und Jugendliche –das Publikum von morgen – mit unseren Inhalten vertraut zu machen. »<sup>139</sup>

Voilà clairement défini l'esprit dans lequel travail l'institut, esprit totalement louable et qui témoigne, comme je viens de le souligner plus haut, de l'état d'âme caractéristique de la période, une grande volonté de se poser en culture de dialogue et de tolérance toute chose qui, il y a quelque temps n'existait pas.

La question qu'il y a lieu de se poser est de savoir si aussi, le phénomène de la guerre froide n'a pas quelque chose à y voir en ce sens que, la partie concurrente, celle des communistes était à la porte, on peut dire, de l'ex-Allemagne Fédérale, capitaliste, et lutte comme on le verra plus tard pour l'émancipation des peuples sous régime de colonisation ou fraîchement indépendants, du moins dans les intentions. Les arguments de travail de l'ifa ressemblent, comme je le mentionnais tantôt, quelque peu à ceux de régimes socialisants sauf que là derrière, il y a un autre but recherché dont je parlais au début et qui se manifeste explicitement dans la phrase suivante :

« ...auch die Presse der jeweiligen Länder unsere Ausstellungen berichten, fördert darüberhinaus die Vermittlung eines Deutschlandbildes, das von Gastfreundschaft, Offenheit und der Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit dem anderen geprägt ist. »<sup>140</sup>

l'objectif, derrière ce qui peut ressembler à de la coopération et de l'ouverture aux autres, c'est de refaire l'image de l'Allemagne diminuée, à la recherche d'un nouveau souffle

---

<sup>138</sup> Confère ifa //dokumente/4/1998, aus aller Welt..., p. 3.

<sup>139</sup> Idem

<sup>140</sup> Ibid, p. 4.

international et cela, de l'avis du Dr. Kurt-Jürgen Maaß, secrétaire général de l'Institut für Auslandsbeziehungen, a été atteint :

« Das Bild von Deutschland in der Welt ist durch diese Vielfältigen Aktivitäten geschärfter, realistischer geworden. »<sup>141</sup>

Ce qui en clair signifie, qu'au delà des objectifs assignés à l'institut, l'une des tâches importantes était d'améliorer l'image de l'Allemagne à l'extérieur mais, qu'en est-il des objectifs de base surtout en ce qui concerne l'Afrique.

L'Institut a développé un concept qui libère la culture et l'art des contraintes qui, jusque là l'on réduit et limité :

« Das Institut für Auslandsbeziehungen und die ifa-Galerien haben einen »lebendigen Begriff von "Kultur" entwickelt, der sich bewußt von den Beschränkungen und Fesseln angestammter Kulturmythen befreit. Der Begriff ist offen, unzweideutig, vermeidet Schubladen und verneint Standesunterschiede innerhalb kultureller Arbeitsfelder. Wichtigste Kriterien dieser Art "Kulturarbeit" sind Wahrhaftigkeit, Intensität, Glaubwürdigkeit und eine durchgängige Qualität aller Aktivitäten. Daraus ist international eine heute kaum mehr überschaubare politische Kraft erwachsen, die vor allem Vertrauen geschaffen und Neugier auf dieses Deutschland in die Welt gesetzt hat. »<sup>142</sup>

Il s'agit plus de rendre le public allemand plus curieux de l'art venu d'ailleurs, d'autres cultures et surtout d'Afrique afin de minimiser les préjugés. L'image que les gens se font d'un pays et des habitants de ce pays sont toujours par procuration, empreinte de préjugés et d'a priori orienté dans un sens profondément standardisé découlant de pensée courante, des impressions personnelles et d'expériences défigurées qui entraînent la peur et c'est pour tout cela que :

« [...] Damit ist schon die Aufgabe genauer beschrieben, der sich das ifa zu stellen hat: gängige "Bilder" verfestigte "Images" und starre Wahrnehmungsstrukturen in Bewegung zu bringen, Augen und Hirn dafür zu offen und Materialien wie Vermittlungsformen bereitzustellen, die Neugier und Interesse fesseln... Der Umgang mit dem Medium Ausstellung erfordert

---

<sup>141</sup> Dr. Kurt-Jürgen M., *Über das ifa*, [www.ifa.de](http://www.ifa.de) .

deshalb, mit welcher Zielrichtung auch immer, nicht nur politisches Fingerspitzengefühl, sondern mehr noch: einen konsequenten Begriff von Kultur. »<sup>143</sup>

Le principe:

« ...nämlich neugierig zu machen auf andere Kulturen und Kunst aus fremden Ländern und dadurch zum Verständnis des anderen beizutragen. »<sup>144</sup>

Faire du public, des visiteurs des expositions, des curieux de la culture et de l'art des pays étrangers pour arriver à leur faire comprendre l'"autre" a-t-il fait des émules.

Créer en 1951, c'est en 1971 que l'ifa va organiser sa première exposition dans la maison mère, si je peux ainsi la nommer, à Stuttgart puisque c'est dans cette ville que l'institut a ouvert pour la première fois ces portes, et consacrée à la sculpture Makondé de la Tanzanie. Depuis, elle a vu se dérouler une quinzaine d'expositions jusqu'en 1999 consacrées à l'art africain.

Avec la création de la maison de Bonn en 1980, j'ai noté comme un relais des activités. Stuttgart n'a pas totalement arrêté d'exposer l'art africain, mais la principale des activités s'est orientée vers Bonn la preuve de 1980, année de sa création, à 1999, elle a présenté environ 16 expositions consacrées à l'art africain. En 19 ans, elle a présenté plus d'expositions africaines que Stuttgart en 28 ans. Surprenant, certainement mais, pas vraiment si l'on regarde de près. Bonn fut jusqu'à la réunification des deux Allemagnes, la capitale de l'Etat fédérale et certainement à un moment donné, compte tenue de la mission confiée à l'ifa, les décideurs ont dû juger bon de donner à la capitale un peu plus de dynamisme dans un sens. Il faut remarquer que Stuttgart n'a pas arrêté, comme je l'ai mentionné plus haut, d'exposer de l'art africain au contraire. En plus, il n'y a pas que de l'art africain qui soit exposé dans l'une ou l'autre maison mais seulement, il y a comme un redéploiement d'activités, en ce qui concerne l'art africain, frisant parfois une préséance, notamment le cas de deux expositions d'artistes africains que je vais d'ailleurs prendre pour illustrer l'étude de cet institut : il s'agit des expositions des artistes Tokoudagba C. du Bénin et de Kane Kwei S. du Ghana.

---

<sup>142</sup> Confère P. Kornatzki von, *Gestaltung als mittel der Kulturpolitik*, in ifa/Dokumente, 1992, p. 24.

<sup>143</sup> ifa/Dokumente, 1992, p. 24.

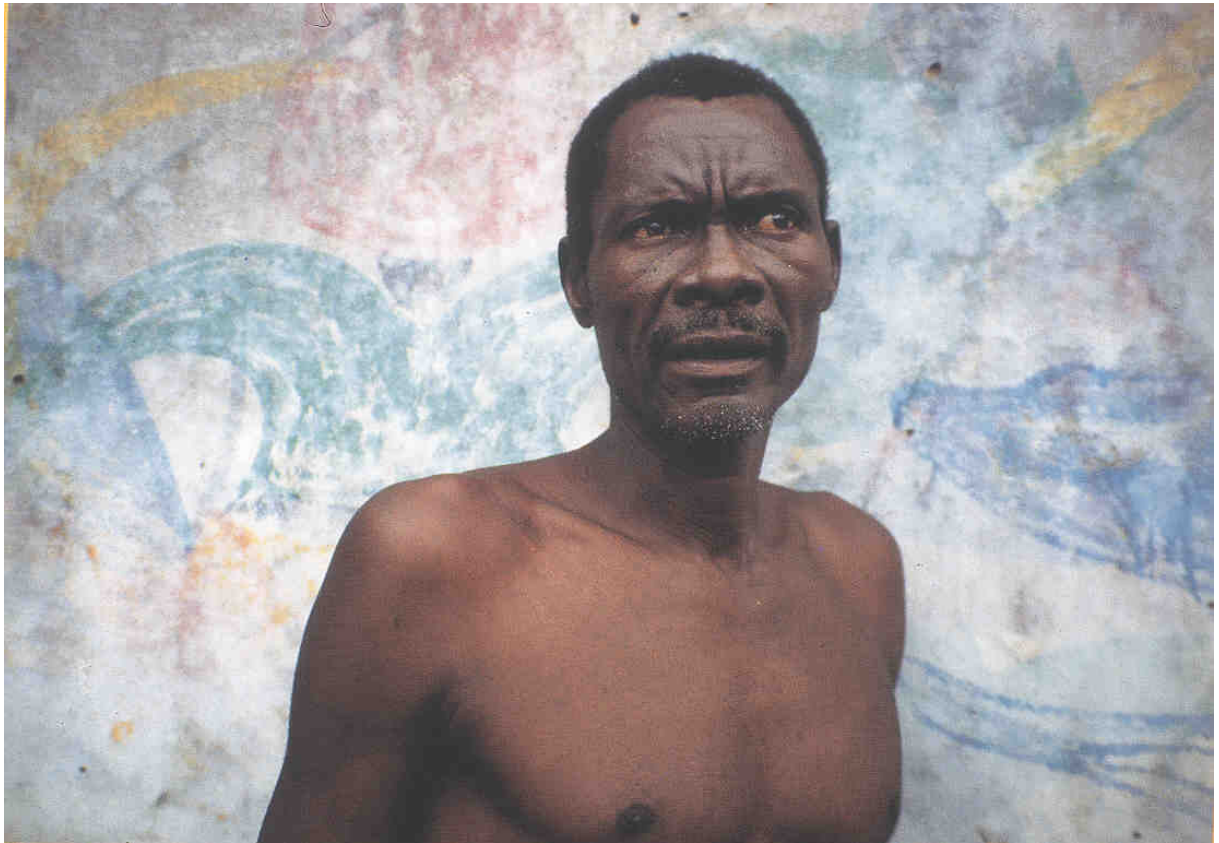
<sup>144</sup> Idem.

Tandis que l'exposition de Tokoudagba a été montée à Bonn du 07.11 au 14.12.1995, elle se déroulait à Stuttgart du 01.02 au 17.03.1996.

Quant à l'exposition de Kane Kwei, pendant qu'elle se déroulait à Bonn entre le 21.01 et 01.03. 1997, elle est venue quelques jours plus tard à Stuttgart pour être exposée du 20.03 au 17.05. 1997. Ce sont peut-être deux cas isolés, je l'ai constaté parce qu'elles m'intéressaient et caractérisent la philosophie du travail de ifa mais qui, ouvre la voie à beaucoup d'interprétations parfois acerbes.

### **\*L'exposition de Tokoudagba**

La première exposition d'illustration du travail de l'institut est celle de Tokoudagba C., *Riten und Realitäten*, qui a eu lieu entre le 07.11 et le 14.12.1995 à Bonn, puis du 01.02 au 17.03.1996 à Stuttgart. Artiste peintre béninois, son parcours est incroyablement atypique. Recruté comme aide restaurateur au musée royal d'Abomey compte tenu de sa position de prêtre vodun, il va se révéler talentueux lors de l'arrivée de la mission Gety venue restaurer les bas-reliefs du musée en destruction. De questions en questions, il se trouva être l'auteur des décorations de ses couvents et le sculpteur des représentations divines qui garnissaient l'entrée des temples. Il y a 40 ans il a commencé à s'exercer à l'art après un séjour de six mois dans un couvent. Pendant longtemps, il restera dans l'ombre avant de voir son œuvre légitimée au détour d'une rencontre avec André Magnin. Les organisateurs de l'exposition ont mis sa photographie en dernière page pour signifier que ce n'est pas l'homme qui compte forcément mais, son œuvre, son talent. C'est une forme de communication qui aide à la réception, qui oblige implicitement l'observateur à accepter ou non les œuvres avant de s'écrier, est-ce là l'artiste ?



1-Cyprien Tokoudagba, photo tirée du catalogue Riten und Realitäten, ifa, 1995.

Mais moi qui étudie la réception, je veux bien le placer en entrée de mes analyses.

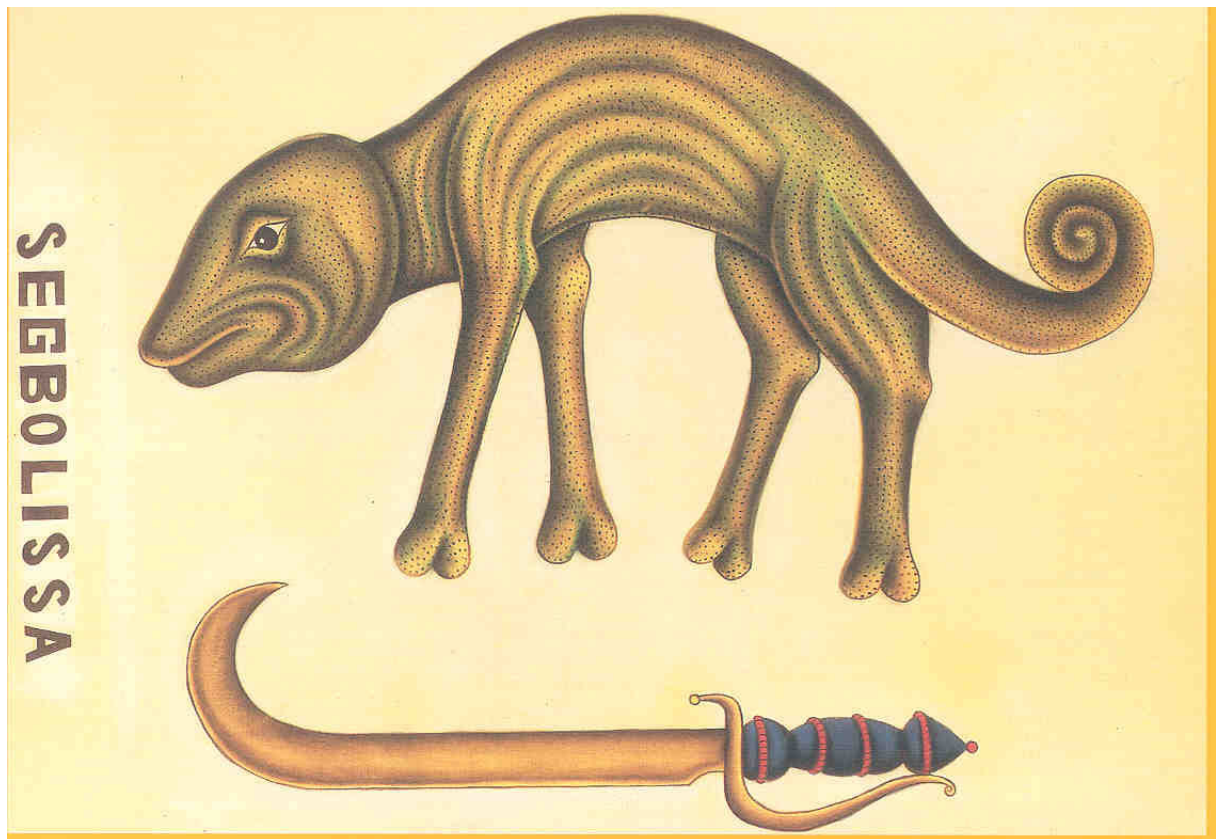
L'artiste qu'on le veuille ou non est l'acteur fondamental dans le processus de la création qui, ne fait pas forcément appel à un parcours scolaire ou universitaire donc, n'exige pas des preuves d'intelligence à l'avance.

C'est bien le cas de Toukoudagba, comme j'avais commencé à le dire plus haut, c'est un autodidacte, il n'a jamais été dans une école d'art et pourtant, il a pu allier dans son travail de peinture tous les aspects de l'existence tels qu'il les vit et c'est cela qu'illustre bien ces propos de Iris Lenz :

« Ein Bilderrätsel, das mich konfrontiert mit der Suche nach existentiellen Zusammenhängen zwischen Mensch und Natur, Vergangenheit und Gegenwart, Geschichte und Religion, Diesseits und jenseits, aber auch mit der Frage nach dem Umgang mit Macht. Und es stellt sich mir vor diesen Bildern- die für sich stehen auch ohne »Umfeld«, ohne Nach-Inszenierung eines Voodoo –Tempels

an einem anderen, falschen Ort- die wohl immer nur unzureichend beantwortbare Frage nach meinem Umgang mit anderem Kulturen. »<sup>145</sup>

Je présente ici quelques oeuvres de cette exposition, surtout les œuvres symbolisant les dieux pour ne pas trop rentrer dans les lieux communs liés aux symboles royaux. La première :



2-Sêgbolissa, Riten und Realitäten, ifa, 1995.

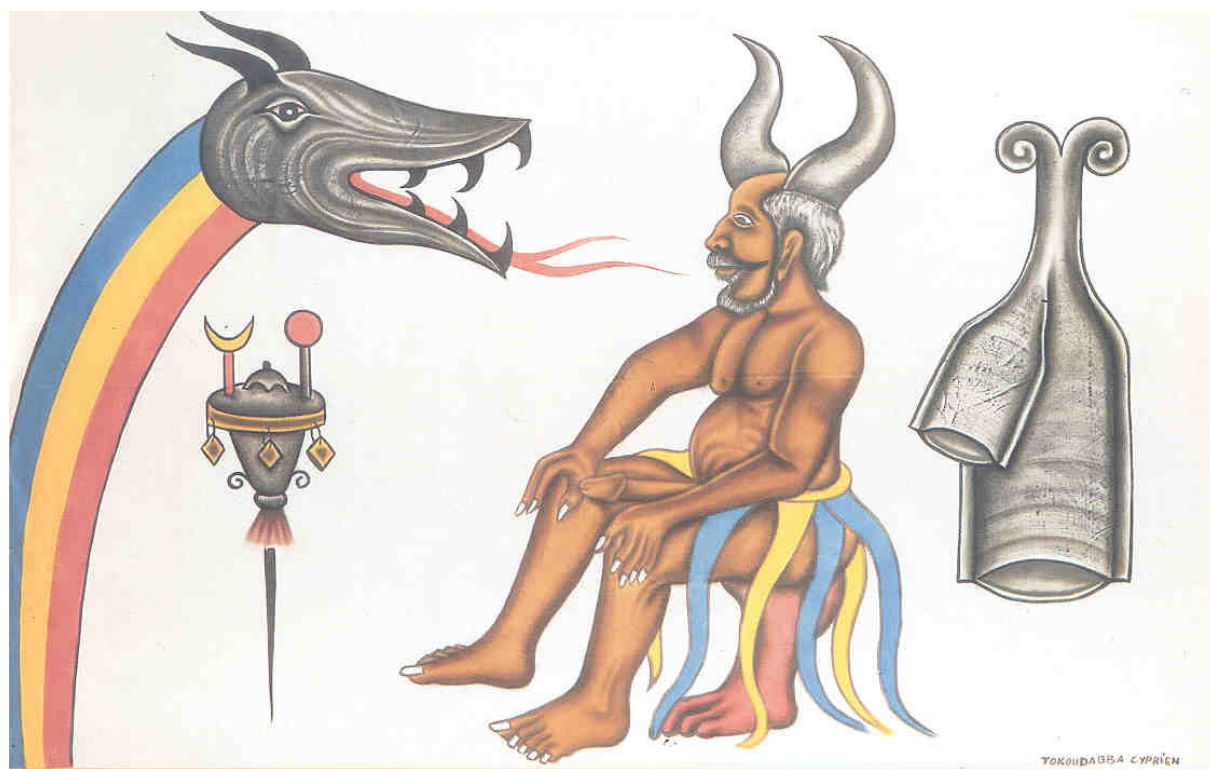
Il est symbolisé ici par le caméléon et le coupe-coupe, en fait selon la tradition, c'est l'incarnation de l'âme humaine donc, immatériel. Cependant, tout le monde connaît aujourd'hui la symbolique du caméléon, un animal à multiple facette qui s'adapte au lieu où il se trouve dont-il prend la couleur. Tel le rythme du caméléon, tel le rythme de l'âme humaine qui selon une certaine tradition en Afrique fait paisiblement son parcours dans de multiples vies successives avant d'atteindre la perfection. Il incarne donc très bien la multitude et la

<sup>145</sup> I. Lenz, *Vorwort, Riten und Realität*, catalogue, ifa, 1995, p. 5.

diversité de l'âme humaine qui à une et unique source : Dieu, les interprétations seront multiples et je me limiterai à celle là.

Quant au coupe-coupe, il serait la dimension de l'âme qui veille sur les individus, parfois à leur insu pour les protéger de malfaiteurs éventuels et les défendre en situation de danger on dit généralement en Afrique, de quelqu'un qui échappe aux périls qu'il a une âme forte et rien n'arrive à quelqu'un sans la complicité de son âme.

La deuxième œuvre : Zangbeto-lègba



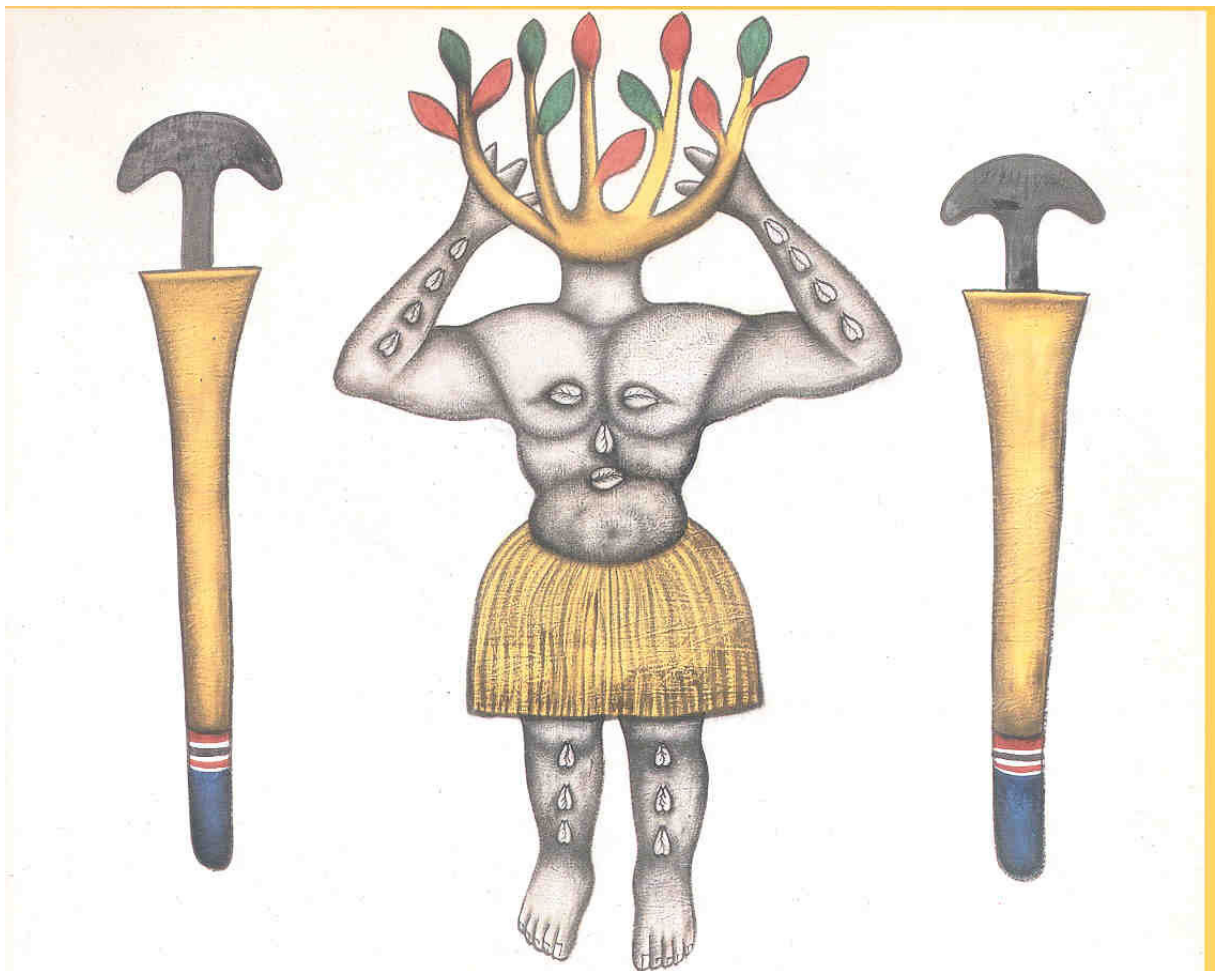
3- Zangbeto-Lègba, Riten und Realitäten, ifa, 1995.

Le titre de cette œuvre est significative de ce qu'est devenu plus tard le zangbeto. Dans la tradition béninoise, ce sont deux choses différentes mais qui se recoupent en ceci que tous deux veillent sur la cité. Le zangbeto fut une institution, une société secrète pour le règne des rois de la nuit. Ce sont les gardiens de la cité, une fois la nuit tombée ils veillent sur elle, car elle pouvait se trouver en danger, soit par la guerre, soit par l'œuvre des voleurs. Il faut noter qu'autrefois, en tout cas, dans le système béninois, il existe deux rois, un, représentant du



royaume, l'intronisé qui règne la journée, qui décide et qui réuni le conseil de cour etc. et le second, le roi de la nuit, le sage qui a intronisé le premier et qui, dès son intronisation ne pouvait plus le rencontrer en face et pour cela, ne peut sortir que la nuit. Plus tard, avec le déclin des royaumes, la colonisation et autres, le zangbeto s'est détérioré et au lieu de rendre efficacement service comme auparavant il est plutôt devenu un problème pour la cité. Le lègba est aussi le gardien de la cité mais, en permanence. Placé à l'entrée des villes ou villages il est impitoyable lorsqu'il doit rendre justice. La représentation ici est un peu christianisé à mon goût, car le vrai lègba est muni d'un énorme phalus caractéristique de sa puissance et non corné comme le diable chrétien, mais le langage ici peut aussi être très subtile et signifier beaucoup plus qu'on ne peut imaginer.

La troisième œuvre : le Aziza



4- Pouvoir Aziza, Riten und Realitäten, ifa, 1995.

Aziza dans la tradition béninoise est le dieu de la muse, le dieu qui donne l'inspiration et l'intuition à la création, le dieu surtout de la fortune, qui rend matériellement vraiment riche mais, interdit la diffusion du secret au risque de rendre fou le fautif. Remarquer la présence de cauris sur toutes les parties du corps, cauris symboles de la richesse et qui, n'oublions pas avaient servi comme monnaies dans l'Afrique ancienne.

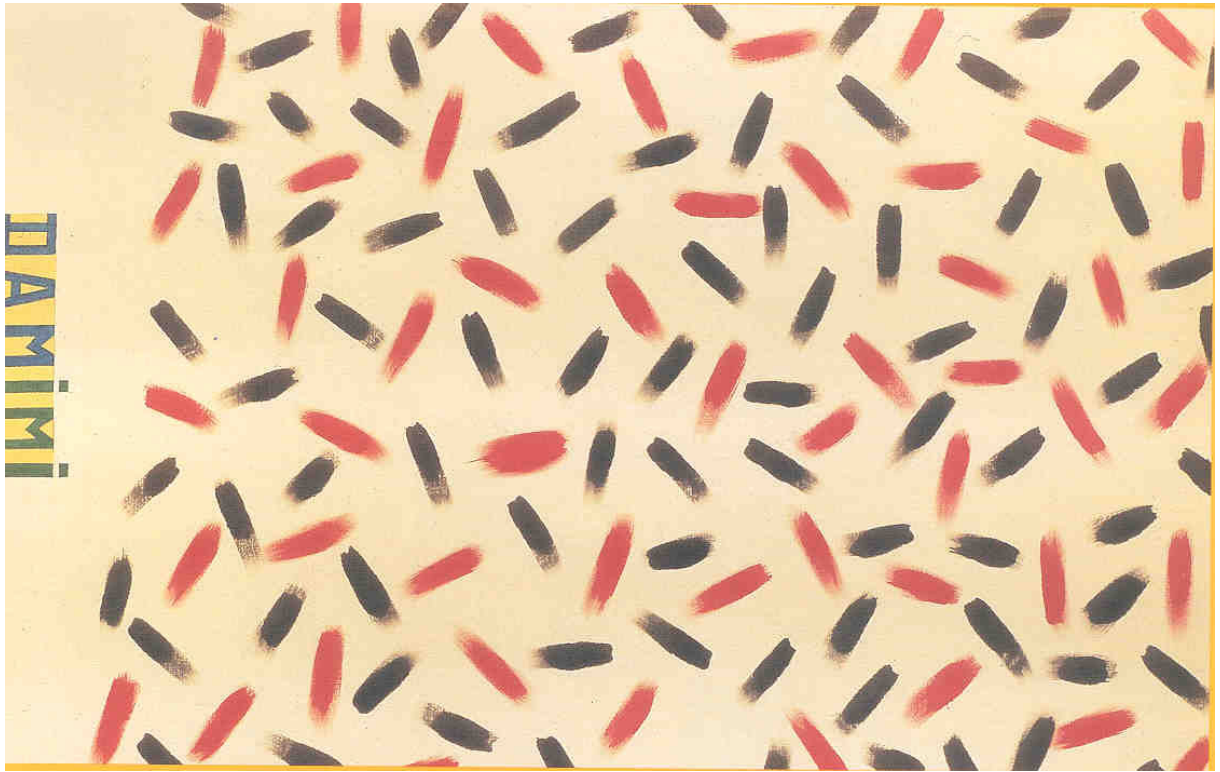
La quatrième œuvre : le Tohossou, le dieu de l'eau, il regroupe en lui tout seul, les trois images qui vont suivre.



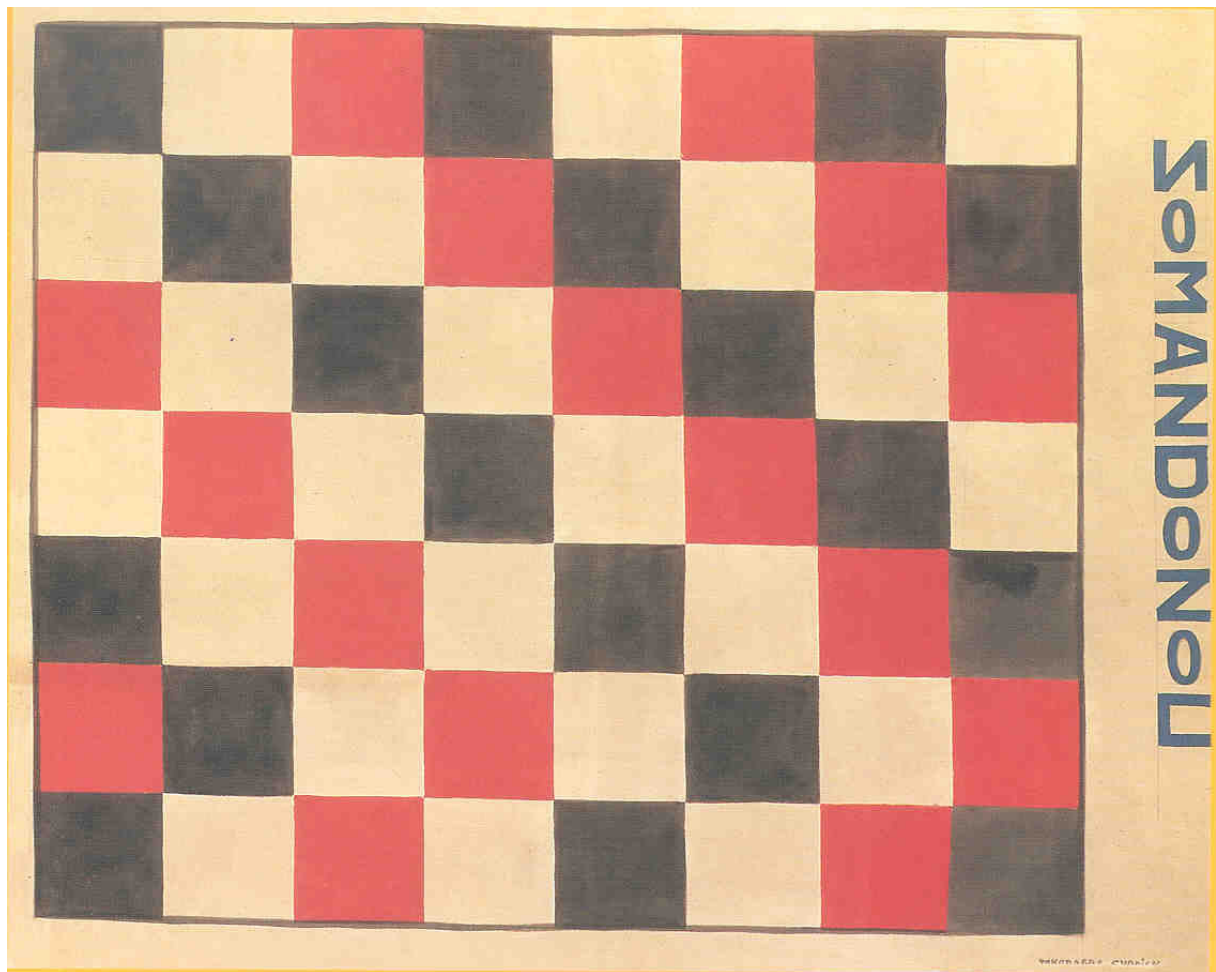
5- Tohossou, Riten und Realitäten, ifa, 1995.

Le tohossou, dieu de l'eau est en fait, l'essence de la vie. L'homme peut-il vivre sans eau. Pour punir un coupable, il s'incarne dans l'enfant qu'attend sa femme et alors, l'enfant naît mal formé et il faut faire plusieurs cérémonies et sacrifices.

Les autres œuvres de l'artiste, présentes dans l'exposition :



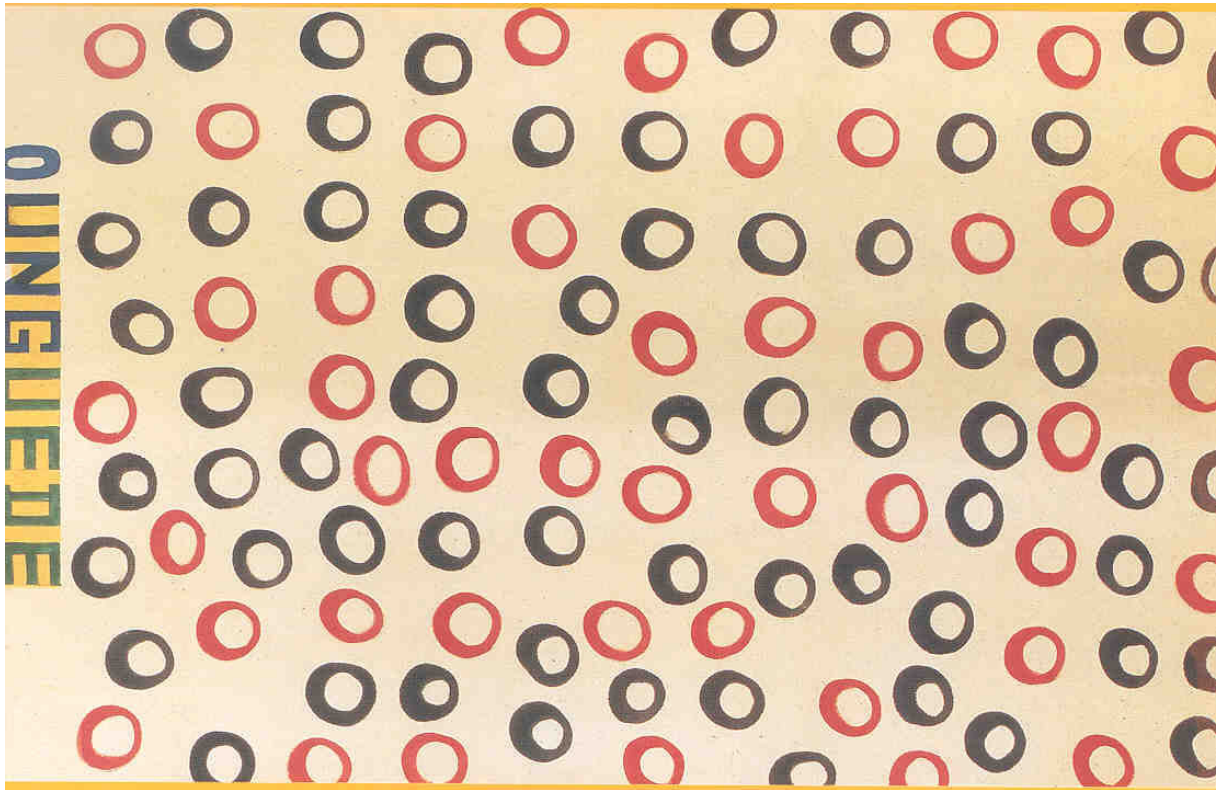
6- Damimi, Riten und Realitäten, ifa, 1995.



7- Zomadounou, Riten und Realitäten, ifa, 1995.

Cela représente aussi l'un des pouvoirs symboliques de l'eau, l'eau éteint le feu qui peut faire mal.





8- Ounguede, Riten und Realitäten, ifa, 1995.

Les jarres sont encore nécessaires dans certaines contrées d'Afrique pour puiser et conserver l'eau.

### **\*L'exposition de Kane Kwei**

La deuxième exposition d'illustration du travail de l'ifa est celle de Samuel Kane Kwei, *Wie das Leben, so der Särge* qui s'est déroulée à Bonn du 21.01 au 01.03.1997 et à Stuttgart du 20.03 au 17.05.1997. Pour l'ifa, l'exposition des œuvres de Kwei rentre bien dans la logique de ses objectifs de départ. D'abord le cercueil, meuble utilitaire et ensuite, représentant ce qu'a été la vie du destinataire fait de l'œuvre, dans le "sens occidental", une œuvre non autonome et s'il en est ainsi, doit-on la considérer comme œuvre d'art et pourtant :

« ...so sind diese Särge sicher nicht autonome Skulpturen in unserem Sinne; sie haben wie die traditionelle afrikanische Skulptur, wie Masken und Fetische, Funktion. Allerdings hat Kane Kwei mit der "Erfindung" dieser Särge eine neue,

eigenständige Kunstform entwickelt, die sich in der Art der Holzbearbeitung und der Bemalung sowie im Abgehen von abstrahierten hin zu naturalistischen Formen von der traditionellen afrikanischen Plastik unterscheidet. »<sup>146</sup>



1- Kane Kwei dans son atelier, ifa, 1996.

Et donc pour cette différence et nouveauté qu'il a pu introduire dans le travail du bois, son exposition dans les galeries ifa serait différente de ce qu'ont été jusque là les expositions d'art africain dans les musées :

« ...in den ifa-Galerien werden die Werke wie Kunstwerke präsentiert, sie werden – bewußt und explizit – in den weißen, neutralen – westlichen – Ausstellungsraum gestellt; es wird kein künstliches Umfeld geschaffen, keine Atmosphäre zu transportieren versucht. Die Arbeiten sollen wie Kunstwerke rezipiert werden, die auffordern, Fragen an uns selbst zu stellen, zum Beispiel: wie gehen wir mit dem Tod um? Wie sehen unsere Beerdigungsrituale aus?

---

<sup>146</sup> Ifa//dokumente, 1998, p. 9.

Erst dann ist es möglich, diese Werke nicht mehr als etwas Fremdes, Exotisches zu bestaunen, sondern mit ihnen – wie mit jedem westlichen Kunstwerk – in Dialog zu treten. »<sup>147</sup>

Sans vraiment chercher à répondre à ces importantes questions posées, qui sont de réels thèmes justifiant les visions, les préjugés voire les comportements qui expliquent les conflits interculturels, les œuvres de Kwei sont exposées dans les galeries ifa selon les normes modernes définissant les lieux de légitimation de l'art. Cependant, il restera une question fondamentale à savoir :

Comment l'art africain contemporain rentrera t-il en dialogue avec celui européen si tant est que l'un est innocenté c'est-à-dire est autonome, et l'autre, continue à être soupçonné c'est-à-dire justifié non autonome. Susan Vogel, cité par Iris Lenz dans son commentaire dans le catalogue, a beau présenter dans le catalogue de l'exposition : *Africa Explores* l'oeuvre de Kwei comme la découverte d'une forme artistique originale et le développement d'un style tout à fait personnel, il n'empêche de la dénommer "un nouvel Art Fonctionnel" classable dans l'Afrique multi-ethnique.

Que peut-on retenir, à l'issu de l'étude de ces deux expositions consacrées à l'art africain contemporain dans les galeries ifa ? Ce sont deux expositions qui confirment les objectifs de ifa comme j'ai eu à les énumérer plus haut. Montrer au public allemand les richesses et la diversité des autres cultures dans le monde. La littérature accompagnant la plupart du temps les expositions notamment celle des catalogues semble répondre à ces objectifs sauf qu'elle soulève plus de problèmes qu'elle n'en résout ou davantage. L'apparition de nouveaux termes, l'impossibilité de savoir où se trouvent les centres de décisions des actions à mener malgré l'existence d'un secrétaire général, le choix du pays et des artistes accroît mon sentiment que l'ifa travail plus pour améliorer l'image de l'Allemagne à l'extérieur que de favoriser la réception positive de l'art et la culture des autres pays en Allemagne et pour preuves :

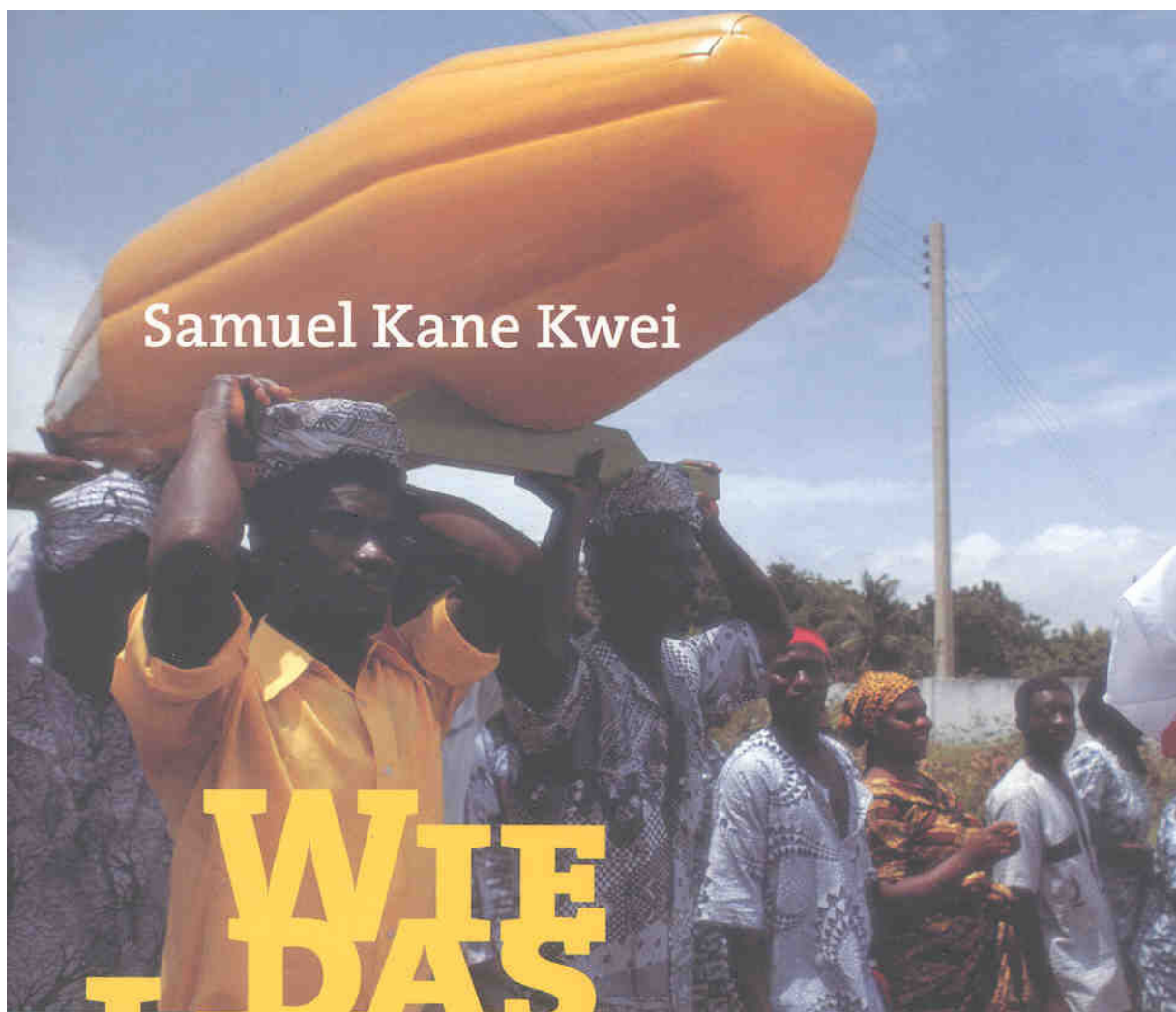
-D'abord en ce qui concerne l'institut, pour les 50 ans, le secrétaire général déclare que l'avenir est incertain quant à un réel programme, car le plan d'épargne va continuer, sur quoi, rien n'est dit. La politique culturelle va désormais s'orienter vers la préventions des conflits, la réalisation effective des droits de l'homme et le soutien à la démocratie, toutes choses qui sont les propres des ONG ou fondations à base forcément politique, qui font penser aussi à un

---

<sup>147</sup> Idem.

travail ordinaire du ministère des Affaires étrangères. D'où la question, comment un institut à vocation, en tout cas au début, culturelle qui travaille au delà des frontières, des considérations politiques et religieuses officiellement déclarées, peut du jour au lendemain se trouver à soutenir la démocratie c'est-à-dire à utiliser les critères politiques pour certainement choisir qui doit être exposé ou non.

Voici quelques œuvres de Kane Kwei présentes dans l'exposition :



2- Couverture du catalogue de l'exposition, ifa, 1996.





3- Cercueil en forme d'oignon et la procession qui l'accompagne au cimetière, ifa, 1996.



Flugzeug, 1994  
Holz, 68 x 145 x 145 cm

4- Photographie d'un avion cercueil aux couleurs de la compagnie nationale ghanéenne, ifa, 1996.



5- Mercedes cercueil, preuve de la dimension internationale de l'oeuvre de l'artiste, ifa, 1996.

On comprend pourquoi une certaine contradiction apparaît notamment dans les textes du ifa/dokumente/4/1998 que j'ai déjà cité plus loin.

Entre autre, à la page 3, il est noté ceci :

« Mit den Ausstellungen in den ifa-Galerien wird jungen Künstler häufig erstmals ein Podium für die internationale Präsentation ihrer werke [...] »<sup>148</sup>

Et, quelques pages plus loin notamment à la page 6 dans le texte, Sprungbrett ifa-Galerie, on peut lire ceci :

« Sicherlich ist die explizite Förderung junger Künstler nicht unsere Hauptaufgabe; hierfür sind andere Stiftungen und Organisationen zuständig. »<sup>149</sup>

C'est à croire que ce sont les circonstances qui déterminent les choix ou les décisions.

-Ensuite, la fondation en 1989 de la Haus der Kulturen der Welt qui jouera presque le même rôle, m'autorise à émettre des réserves sur l'efficacité dans le domaine stricto-sensus de la culture et de l'art d'ifa. C'est pour cela que je vais aborder l'étude de la Haus der Kulturen der Welt pour voir quel est exactement son rôle dans ce paysage et essayer de montrer ses acquis.

### **3. b- Haus der Kulturen der Welt**

La deuxième institution dont je vais parler au cours de ce travail est la Haus der Kulturen der Welt (HdKW). Mon but en étudiant cette institution comme la précédente n'est pas de montrer leur organisation ni fonctionnement interne, mais juste exposer leurs activités afin d'essayer de présenter l'influence que cela a eu sur la réception de l'art africain contemporain ici. Cette institution choisie est, un peu comme celle de la seconde génération, créée pour s'adapter aux nouvelles exigences du fameux "Nouvel Ordre Mondial" de la fin des années 1980, le début symbolique de la fin de la guerre froide.

---

<sup>148</sup> Ifa/Dokumente, 1998, p.3.

<sup>149</sup> Ibid, p.6.

Fondée en 1989, elle œuvre sous le régime d'une entreprise à part entière, qu'on peut dire d'Etat puisque, chargée par le gouvernement fédéral, des affaires culturelles étrangères pour ne pas dire internationales et des médias.

C'est en fait, un forum dont le but est d'instaurer le dialogue culturel avec les pays du "Tiers Monde" excepté l'Europe de l'Est et les pays suffisamment riches pour assumer leur politique culturelle extérieure notamment les pays émergents. Dans un entretien en 1995, Alfons Hug, directeur du département, art plastique, films et médias, délimitait bien le rayon d'action assigné à l'institution à savoir :

« Das Haus hat den Auftrag, Kunst aus der sogenannten Dritten Welt vorzustellen, weil man davon ausgeht, daß diese Länder in der Regel nicht reich genug sind, dies in eigenen Kulturinstituten tun zu können. »<sup>150</sup>

Et un peu plus bas, il apporte la précision :

« Es gibt in der Tat eine gewisse Unschärfe in der Differenzierung unseres Auftragsgebiets: Ursprünglich war diese Grenze sozusagen fiktiv hinter Gibraltar angesiedelt. Alles, was südlich davon lag, gehörte dazu. Man hat dabei übersehen, daß es in Asien mittlerweile prosperierende Inseln gibt, z.B. die vier kleinen Tiger – Hongkong, Taiwan, Singapur und Südkorea... Japan war ausgeschlossen, weil es a priori als reiches Land galt. Auch Osteuropa und Nordamerika werden nicht berücksichtigt. »<sup>151</sup>

Voilà qui définit clairement le champ d'opération de l'institution et qui marque l'une des différences fondamentales par rapport à l'ifa. Pendant que l'ifa pouvait monter des expositions de tous les pays dits du Tiers Monde sans considération pour les quelques uns nommés émergents et aussi les pays de l'Europe de l'Est, la Haus der Kulturen der Welt se consacra seulement aux pays non suffisamment riches pour créer leurs propres institutions culturelles. Cela a priori donne une impression d'efficacité mais, comme je le soulignais plus haut, l'ifa était né pendant la guerre froide et surtout, les pays émergents n'existaient pas encore, en tout cas pas sous la forme de leur prospérité actuelle.

---

<sup>150</sup> *Vergleiche*, "Entwicklungen des internationalen Kulturaustauschs. Ein Gespräch mit Alfons Hug", in *Neue Bildende Kunst*, 1995, p. 108.

<sup>151</sup> *Idem*.

Certainement à la longue, on peut assister à une réorientation du champ d'action de chacune des institutions puisque déjà, l'ifa Berlin consacre la plupart de ses activités aux pays de l'Europe de l'Est.

La deuxième différence fondamentale entre les deux institutions, ce me semble, est la suivante :

La Haus der Kulturen der Welt n'a pas vocation de montrer la culture et l'art allemands à l'étranger sauf peut-être que, de sa collaboration très poussée avec la Goethe Institut, il a existé parfois certaines actions de cet ordre dont je ne dispose aucune information. Par contre, cela fait partie des tâches assignées à l'ifa et l'on peut le comprendre compte tenu des circonstances de sa création et l'époque aussi, j'en avais parlé un peu plus haut.

Comme si la concentration définie par leur zone d'action ne suffisait pas, Alfons Hug pense même aller plus loin en travaillant sur des thèmes précis qui ont une certaine importance dans toutes les cultures :

« Wir können das Problem vielleicht dadurch lösen, daß wir uns nicht mehr so sehr von der Geographie leiten lassen, sondern uns mehr auf bestimmte Themen konzentrieren, die über alle Kulturkreise hinweg relevant sind. Wir werden uns im nächsten Jahr mit dem Thema Tod und Ritual beschäftigen, so wie es in allen Kulturen auftaucht. »<sup>152</sup>

Répondant à une question sur le danger de la ghetthoïsation des autres cultures et un certain concept ethnographique de l'art, il dit ceci :

« Ich bin der Meinung, daß die Kunst aus Afrika, Asien, Lateinamerika gar nicht unter ethnologischen Gesichtspunkten betrachtet werden sollte. Sie werden feststellen, daß die afrikanische Skulptur **teilweise** genauso konzeptuell gearbeitet ist wie zeitgenössische Skulpturen in Deutschland. Wenn man z.B. an die Zementskulpturen von Sunday Akpan aus Nigeria denkt und diese mit den Keramiken von Thomas Schütte vergleicht, wird man feststellen, daß der Unterschied gar nicht so groß ist.... Man sollte sie einfach als zeitgenössische Kunst gelten lassen. »<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> A. Hug, in Neue Bildende Kunst, 1995, p. 108.

<sup>153</sup> Ibid, p. 109.

Il est tout à fait d'un autre avis par rapport à ces positions encore nostalgiques d'un passé, en fait, non reluisant. Mais lorsque, en répondant à la question il précise que c'est seulement en partie que la sculpture peut-être ainsi considérée, en réalité, il jette un trouble sur son affirmation et le mot "Teilweise" ici à toute sa résonance. Il rejette ainsi dans le camp de ceux qui voient toujours la sculpture africaine contemporaine comme une sculpture traditionnelle, toute une partie de la production et si, une partie est sensée être considérée comme tel, pourquoi pas l'autre. Certes, toute la production ne peut-être des chefs-d'œuvre mais tout de même, on ne peut continuer à prendre pour de l'art ancien ce qui est produit depuis les années 1970 voire 1950. Ou bien cela répond t-il à cet autre aspect du fonctionnement de l'institution dont-il parle même si cela ne concerne pas directement l'art africain en ces termes :

« Ich habe den Verdacht, daß ein Teil des Publikums durchaus eine gewisse Exotik sucht. Die momentan im Haus gezeigte Australienausstellung wird dann weniger unter dem Aspekt der zeitgenössischen Moderne rezipiert als unter dem Gesichtspunkt einer gewissen Nostalgie oder der Rekonstruktion von elementarer Gesellschaft, nach der sich viele Menschen zurücksehenen. »<sup>154</sup>

S'il en est ainsi, cela signifie que l'institution à des objectifs également non avoués et implicitement, travail à entretenir une certaine idée déjà répandue du public allemand par rapport aux cultures étrangères et alors, dans ces conditions, comment l'effort pour faire passer, pour faire accepter l'art étranger pour un art à la même dimension que ceux européens peut-il prendre.

C'est ici que les deux institutions étudiées se rejoignent. L'une, l'ifa veut entretenir la curiosité du public pour lui faire accepter la culture et l'art des pays hors d'Europe notamment, d'Afrique comme tel, différente de la sienne en mettant toutefois l'accent sur la modernité de la production artistique par exemple. L'autre, la Haus der Kulturen der Welt, veut entretenir tout simplement cette autre dimension de l'être humain à vouloir toujours retourner à la source du commencement humain. Cette démarche est-elle nécessaire ? Voilà des siècles que cela dure, doit-on continuer à dire, sous prétexte qu'il ne faut pas brusquer les esprits, d'entretenir des idées qui renforcent les préjugés de génération en génération ? Les musées ethnographiques en font de même, j'y reviendrai.

---

<sup>154</sup> Idem.



En outre, interrogé sur le centre de décision concernant par exemple les programmes d'expositions, il n'a vraiment pas convaincu :

« Das liegt in der Kompetenz des Hauses. Das Haus hat einen Programmbeirat, der die großen Leitlinien des Hauses begutachtet und auch die Programmschwerpunkte verabschiedet, der sich aber nicht in individuelle Auswahlkriterien einmisch. »<sup>155</sup>

Est-ce à dire que tous les programmes élaborés par l'institution sont sans réserve financés et exécutés, je n'y crois pas. Il faut certainement se rendre compte que l'institution est un département d'Etat et que donc, son programme doit bien rentrer dans la politique extérieure globale de celui-ci et donc parfois, dépendre des conjonctures internationales.

A propos aussi de l'élaboration des critères de choix, il y a déjà répondu en partie quand, comme je le montrais plus haut, il parlait d'expositions thématiques concernant toutes les cultures des régions dans lesquelles s'étendent leurs activités mais ici, il va encore un peu plus loin en essayant de montrer la relativité de ces critères :

« Man merkt dann, daß es zwar Disparitäten im ökonomisch sozialen und politischen Bereich gibt, aber im ästhetischen eigentlich nicht, wo sich das "Älteste" und das "Modernste" plötzlich treffen. Es ist doch ein Statement von erheblicher politischer und ästhetischer Brisanz, wenn man sagt, daß in der Kunstentwicklung seit Lascaux keine qualitative Verbesserung stattgefunden hat. »<sup>156</sup>

Donc si je comprends bien, le problème ne se situe pas au niveau des critères notamment esthétiques qui ne sont plus loin les uns des autres mais plutôt de la possibilité de circulation des œuvres. La preuve, la littérature, la musique et en partie la danse, ont fait des percés en Europe, le cas du Blues et du Rock'n Roll etc.:

« In der bildenden Kunst ist dieser prozeß nicht ganz so weit vorangeschritten. Das liegt auch an dem sehr komplizierten und teuren Distributionssystem Kunst. Es ist für ein mittleres Museum oder für eine Galerie finanziell kaum zu leisten, Kunst aus Brasilien oder aus China hierher zu holen. Dagegen ist es viel

---

<sup>155</sup> A. Hug, in Neue Bildende Kunst, 1995, p. 109

<sup>156</sup> Idem.

leichter, eine CD, einen Film oder ein Buch auf dem hiesigen Markt zu platzieren. »<sup>157</sup>

Mais, n'empêche qu'à propos de l'art africain en particulier, puisque c'est cela qui me concerne, il y a eu quelques initiatives dans le sens de son acceptation notamment :

« Zur Documenta hat Jan Hoet zum ersten mal zwölf Künstler aus der sogenannten Dritten Welt eingeladen, das war zwar manchen zu wenig, aber ich sehe es als kühnes Statement an, zwei afrikanische Bildhauer, die bisher ignoriert worden waren, in eine solche Ausstellung einzubeziehen. Es gibt weitere Beispiel, etwa daß afrikanische Maler im Portikus in Frankfurt ausstellen, einem Haus, das sich bisher nur der europäischen und nordamerikanischen Kunst gewidmet hat, oder daß der zairische Maler Cheri Samba in einer Galerie in Berlin Mitte gezeigt wird. Man sieht vielerorts, wie alte Strukturen aufbrechen und wie die Welt nach Europa hineindrängt. »<sup>158</sup>

J'ai comme l'impression que l'Allemagne jusque dans cette année 1995, année de cette interview, cherchait encore les voies et moyens de rompre avec les vieilles structures mentales de jugement des cultures non européennes.

Pour l'étude de cas de cette institution, je prendrai l'exemple d'une exposition, l'une des plus grandes organisées au monde sur l'art africain contemporain : *Neue Kunst aus Afrika*

Il faut d'abord remarquer que, pendant cette exposition sur l'art africain contemporain à la Haus der Kulturen der Welt (HdKW), se déroulait au Martin-Gropius Bau, une autre exposition sous le titre : *Afrika – die Kunst eines Kontinents* consacrée à l'art africain traditionnel et donc, les expositions étaient comme complémentaires montrant concrètement en quelque sorte, les différentes étapes de l'évolution de l'art sur le continent.

C'est ainsi que beaucoup d'articles de presse seront consacrés aux deux évènements à la fois. Je ne vais pas vraiment m'intéresser aux articles de cette catégorie, mis à part quelques uns, pour la simple raison qu'ils vont m'obliger à recommencer une comparaison de ces deux périodes artistiques ce qui, n'est pas l'objet de mon travail.

---

<sup>157</sup> A. Hug, in *Neue Bildende Kunst*, 1995, p. 109

<sup>158</sup> Idem.



Ainsi, pour seulement les articles consacrés à l'exposition : *Neue Kunst aus Afrika* de la HdKW, pour ce que j'ai eu, je dénombre environ 30 articles, jusqu'à présent au cours de mes recherches, je n'ai encore jamais rencontré autant d'articles pour seulement une exposition avec des titre aussi variés que quasi contradictoires. En voici quelques uns : Der Tagesspiegel du 09.03.96 : *Lektion für eurozentrische Kulturbanausen : "Neue Kunst aus Afrika" im Haus der Kulturen der Welt, Schwarze Hilfe* ; Berliner Morgenpost du 09.03.96 : *Die ethnologische Brille hat ausgedient* ; Tempodrom, April'96: *Ist das Lebensfreude*; BM Live du 12.04.96: *Entdeckung eines Kontinents: bunt, vielfältig und lebendig*; Katrin Bettina Müller: *Anschein des Harmlosen verloren*; Berliner Zeitung du 09.03.96: *Provokant und noch immer typisch*; Die Woche du 01.03.96: *Mythen und Masken in der Moderne*; Frankfurter Allgemeine Zeitung du 03.04.96: *Bestattung in einer Zwiebel*; Deutschland Nr.2, April'96: *Berlin 1996: A Meeting point for African Art*; Die Kirche du 05.05.96: *Künstler der Welt mit Wohnsitz in Afrika*.

Le premier article qu'il est intéressant d'analyser ici à pour titre: *Lektion für eurozentrische Kulturbanausen: "Neue Kunst aus Afrika" im Haus der Kulturen der Welt, Schwarze Hilfe*. Après un rapide tour d'horizon de quoi est faite l'exposition, l'auteur rappelle en quoi le titre de l'exposition correspond à la dimension des œuvres exposées :

« "Neue Kunst aus Afrika", so der Ausstellungstitel im Haus der Kulturen der Welt, setzt den aufrichtig interessierten Betrachter voraus: Sonst bleibt es bei der Bestätigung alter Vorurteile – Ethno-Kunst, Airport-Art, moderne Spielart des Primitivismus. »<sup>159</sup>

C'est une véritable évolution mentale par rapport à 1975 et 1979 lors des expositions passées dont j'ai eu à parler plus haut. C'est vrai que l'exposition se déroulait en même temps que celle de Martin-Gropius Bau où étaient exposés les arts anciens de l'Afrique, dénommés ici "arts classiques" d'Afrique et donc facilement, la comparaison pouvait se faire directement et subséquemment, montrer l'évolution certaine de la production artistique. Mais, là où cela devient plus intéressant, c'est quand on note une prise de conscience du fait, que l'art africain ne doit pas forcément ressembler à l'art académique européen qui en réalité, s'est affranchi depuis un certain temps quand même de ces normes, en réalité, invalidante:

---

<sup>159</sup> N. Huhn, *Lektion für eurozentrische Kulturbanausen*, Der Tagesspiegel du 09.03.96, première page.

« Kunstfertigkeit im europäisch-akademischen Sinne erwartet ohnehin niemand, seit die Moderne auch in unseren Breitengraden damit gebrochen hat. Die afrikanischen Künstler knüpfen mit ihren klaren Formen und Farben unmittelbar an althergebrachte Tradition an, wie sich insbesondere bei den Skulpturen im Vergleich mit der Klassischen afrikanischen Kunst zeigt. Während deren Arbeiten bisher vielfach als naiv abgetan wurden, beweist die Berliner Ausstellung, welche ursprüngliche Kraft in der Vereinfachung steckt. »<sup>160</sup>

L'art africain contemporain est donc en train de conquérir, ou a conquis, la place qui est le sien dans l'environnement artistique international et avec, les artistes eux mêmes au point où certains d'entre eux, retireront leur participation à cette grande exposition afin d'éviter une atteinte à leur notoriété :

« Mit von der Partie war damals auch der Senegalese Ousmane Sow, der seine Teilnahme am Berliner Ausstellungsunternehmen absagte, da er rein afrikanische Ausstellungen ablehnt. Ein Standpunkt, der für ihn als international operierenden Künstler zu verstehen ist. Ihn selbst könnte ein solches Forum in seiner Reputation zurückwerfen. »<sup>161</sup>

Plus tard dans son article, Kuhn fera même des parallèles entre le travail de certains artistes africains et allemands notamment le Camerounais J-B. Mgnetchopa et le "zeptkunst" de Hans Haackes mais aussi, les sculptures peintes de Agbagli Kossis rappellent bien les figures réalisées par Stefan Balkenhol. Doit-on continuer, dans ces conditions, à parler en terme d'influence puisque des artistes qui ne se connaissaient pas et qui n'ont jamais rien eu à faire ensemble, peuvent être mis en parallèle et leur travail comparé c'est pour cela qu'il ajoute ceci :

« Hier geht es nicht mehr um den Nachweis gegenseitiger Einflußnahme, sondern um die Entdeckung paralleler Positionen unterschiedlicher Herkunft. Während Picasso, Kandinsky, Vlaminck, Derain, Marc und Kirchner von den klassischen Skulpturen fasziniert waren und sie in ihre Arbeiten zu übersetzen versuchten, bezieht die neue Kunst aus Afrika selbst Stellung im künstlerischen

---

<sup>160</sup> N. Huhn, du 09.03.96.

<sup>161</sup> Idem.

Diskurs und fordert zu Recht eine unabhängige Betrachtung auf dem Hintergrund der aktuellen Diskussion. »<sup>162</sup>

Le deuxième article que je vais étudier est titré : *Die ethnologische Brille hat ausgedient*, signé Uwe Sauerwein. Le titre de l'article, "la vision ethnologique est usée" donne l'impression ou du moins caractérise la nouvelle mentalité des critiques et des journalistes qui s'intéressent à l'art africain contemporain. Après avoir contribué, au côté de l'anthropologie à esthétiser l'art africain traditionnel, maintenant qualifié de "classique", l'ethnologie, toujours elle, se met en quatre pour tenter de donner une signification ethnologique voire anthropologique à la production contemporaine des cultures dites du "Tiers Monde" et notamment d'Afrique. Mais, les deux expositions qui se sont déroulées à la fois dans cette même ville ont certainement marqué la différence et l'évolution entre ces deux périodes de production et d'activités artistiques sur le continent noir.

Cependant, j'ai comme l'impression que ce titre n'est que du saupoudrage même si, la description de l'exposition qui y est faite tranche avec ce qui est dit jusque là.

Au début donc de son article, Sauerwein est aussi tombé dans le travers de la rengaine ethno-anthropologique qui avait permis, pendant longtemps, de dénier tout sens artistique aux œuvres de l'art africain traditionnel à savoir :

« Das Wort "Kunst" kommt in vielen afrikanischen Sprachen nicht vor. Es gibt auch keine Kunstszenen wie in hiesigen Breitengraden. Kunstkritiker, Kunstliebhaber, Sammler und Mäzene, Galerien oder große Ausstellungsräume, das alles sucht man in großen Teilen des Schwarzen Kontinents vergeblich. »<sup>163</sup>

Ce genre de discours, malgré ce qui va suivre, jette un discrédit, du moins, autorise d'émettre des doutes sur les bonnes intentions de l'auteur, car plus loin, il signale que les infrastructures du type à promouvoir l'art qui existent en Afrique appartiennent soit, à la Goethe Institut, soit au centre culturel français donc, aux pays européens. Sans crier, c'est nous qui faisons le développement artistique auquel vous assistez, il le souligne pour ceux qui comprennent les insinuations, a-t-on vraiment besoin de réfléchir pour comprendre cela puisqu'il insiste sur le

---

<sup>162</sup> N. Huhn, du 09.03.96, deuxième page.

<sup>163</sup> U. Sauerwein, *Die ethnologische Brille hat ausgedient*, Berliner Morgenpost du 09.03.96.

fait que, toutes les œuvres présentes sont des propriétés de collectionneurs européens ou allemands.

La suite de l'article est restée dans la ligne générale du constat de l'évolution de l'art africain contemporain dont certains artistes étaient déjà distingués depuis l'exposition : *les magiciens de la terre* à Paris dont Chéri Samba, Twins Seven-Seven et les nouveaux découverts comme Romuald Hazoumè etc. mais à nouveau, se manifeste dans la dernière analyse qu'il a faite dans son article ce que j'essayais de montrer plus haut :

« Aboudramane, der seine Miniaturdörfer im fernen Paris schuf, ist einer der wenigen, der ein bißchen Nostalgie beschwört. Ansonsten geht die Vergangenheit nahtlos im Hier und jetzt auf, was auch an den drängenden Problemen der Gegenwart liegen mag. Krieg, Diktatur, Armut, Aids, Flucht und Umweltkatastrophen werden auf sehr direkte Weise angesprochen, doch kein Problem ist so ernst, daß man ihm nicht auch noch ein Augenzwinkern abgewinnen könnte. »<sup>164</sup>

A lire ce genre d'article qui, a priori, donne l'impression de trancher avec le passé, on se rend simplement compte qu'il l'améliore, le met au goût de jour pour de multiples raisons parfois insondables.

Le troisième article que je vais étudier dans le cadre de cette exposition est celui du Tempodrom, parut en avril 1996 sous le titre : *Ist Das LEBENSFREUDE ?*

L'article est court et est consacré à un seul artiste, Chéri Samba. N'importe qui se demanderait bien pourquoi, dans cette pléiade d'artistes, c'est seulement et uniquement à lui qu'on consacre un article, c'est le seul du genre enregistré. Mais, la réponse n'est pas loin, la première phrase de l'article dit déjà tout :

« Die meisten Afrikaner hungern, und wer sich schlecht ernährt, krieg Probleme mit der Verdauung: Der Künstler Chéri Samba kommt aus Zaire und zeigt in seinen Bildern den alltäglichen Kampf seiner Landsleute gegen Armut, Aids – und Verstopfung; der Arzt, der hier Hungerblähungen behandelt, könnte selbst einen Einlauf gebrauchen.

---

<sup>164</sup> Sauerwein, du 09.03.96.

Solche Szenen sind im deutschen Fernsehen undenkbar, aber in einer Kunstaussstellung guckt auch der Wohlstandsdeutsche hin....Die Künstler leben weiterhin in Afrika und würden sich über eine Geldspende mehr freuen als über das Lob der Kritiker, denen selten mehr einfällt, als die Naivität und Lebensfreude der Afrikaner hervorzuheben. »<sup>165</sup>

L'article est accompagné du fameux tableau de l'artiste : "Le Lavement". C'est vrai que la plupart des critiques appellent ce genre de travail, de la peinture naïve, la peinture de la gaieté de la vie qui n'en n'est pas une, mais que peut-on raisonnablement et objectivement penser de ce type d'article sur une grande exposition : l'Afrique peint la misère et pense qu'elle fait de l'art moderne ? Doit-on perdre son temps à critiquer le travail de personnes qui recherchent l'assistance pour survivre ? N'est-ce pas lui accorder trop d'importance qu'il ne vaut réellement ? Ne vaut-il pas mieux de penser à leur collecter de l'argent, d'être solidaire de leur misère et mésaventure liée aux catastrophes naturelles que de chercher à leur faire croire qu'ils sont aussi capables de réaliser des œuvres de l'esprit ? Autant de questions sur lesquelles je reviendrai dans la dernière partie de mon travail.

Le quatrième article dont je vais parler est celui de Herbert Glossner et intitulé : *Leere und Fülle*. L'article est autant que le précédent court et relate une journée en visite dans les différents lieux d'exposition de Berlin où l'art africain est exposé notamment en cette année 1996 à la Haus der Kulturen der Welt, au Martin -Gropius Bau et aussi le musée de Dahlem. Mais, ce qui m'intéresse ici, c'est ce que dit l'auteur de la visite des deux premiers lieux :

« Berlin, Sonnabend 11 Uhr, Kongreßhalle. Kaum zehn Leute bestaunen die Betonskulpturen, Gemälde oder Masken aus Industriemüll, die dort im Haus der Kulturen der Welt versammelt sind: "Neue Kunst aus Afrika", von heutigen Künstlern, die phantasievoll mit Motiven und Materialien spielen. Eindrucksvolle Begegnungen zwischen den Traditionen Afrikas und abendländischer Moderne. Der Stachel kolonialer Vergangenheit ist zu spüren. 12Uhr 15, Martin-Gropius- Bau. Noch ist der Zugang zur großen Afrika-Schau (vgl. DS 10/96) mühelos. Im Innern dagegen Publikum zuhauf vor den Kunst-Stücken aus anderthalb Millionen Jahren. Zwei Stunden später: Mehr als

---

<sup>165</sup> *Ist Das Lebensfreude?*, anonyme, Tempodrom, April'96.

hundert Menschen drängen sich frierend vor den verschlossenen Glastüren, warten, bis sie in Häuflein von zehn, zwölf eingelassen werden. »<sup>166</sup>

La lecture de cet article révèle deux choses : d'abord, l'art africain contemporain est varié, fantastique et fait grande impression mais, un samedi, jour de repos et donc, de visite des lieux de culture, il n'y a que 10 personnes qui s'y intéressent.

Ensuite, au Martin-Gropius-Bau où il y a l'exposition de l'art africain traditionnel, a contrario, plus de 100 personnes attendaient l'ouverture pour aller contempler les merveilles du passé africain. Qu'est-ce que cela signifie t-il ? A mon avis, simplement le paradoxe.

En effet, pendant longtemps l'art africain traditionnel avait été, ici en Allemagne comme dans les autres pays européens, mal traité voire ignoré et là, c'est comme si le public était en train de le découvrir, l'affluence en témoigne et l'art africain contemporain, presque oublié. L'objectif de l'article c'est de le faire remarquer et souligner sa non importance par rapport à l'art traditionnel, je ne veux pas revenir sur tout ce que j'avais dit plus haut à propos du processus d'intégration de l'art africain traditionnel en Allemagne mais, tout de même il y a lieu de se demander comment est-ce possible ? Le changement est d'autant si brusque et radical que l'exposition avait été déjà vue à Londres. Y a t-il un effet collatéral ? L'art africain contemporain subira t-il le même sort ? Quand tous les chefs-d'œuvres auront été achetés par les collectionneurs occidentaux à prix relativement bas, leur véritable promotion va commencer, j'en reparlerai plus loin.

Le dernier article est signé des initiales C.T. dans nbk aktuell et intitulé : *Neue Kunst aus Afrika – ein Kommentar*.

Après avoir souligné l'importance des deux expositions et les débats collatéraux qu'elles engendrent, l'auteur va montrer le rôle de précurseur joué par la HdKW depuis quelques années et que confirme également cette exposition :

« Das Besondere an der "Neue Kunst aus Afrika" ist, daß sie neben bekannten (Frédéric Bruly Bouabré, Pascal Tayou, Chéri Samba) auch junge unbekannte Künstler zeigt, deren Werke durchaus für die These herhalten könnten, daß bestimmte Entwicklungslinien afrikanischer Gegenwartskunst nicht nur nicht der westeuropäischen Moderne Hinterherstolpern, sondern daß sie bestimmte

---

<sup>166</sup> H. Glossner, *Leere und Fülle*, Das Sonntagsblatt, 22.03.96.

Entwicklungen sogar vorwegnehmen. Bemerkenswert ist, daß sich die zeitgenössische afrikanische Kunst langsam aus der Ethno-Ecke, in die Europa sie verfrachtet hat, befreit und innerhalb ihrer eigenen kulturellen Kontexte Traditionslinien entwickelt. »<sup>167</sup>

Cette vision tranche non seulement avec le passé mais aussi avec celle de quelques articles dont j'ai parlé plus haut. Sans détour, il a montré comment l'Afrique a trouvé sa propre voie, comment il a développé dans son propre contexte culturel, une voie, maintenant traditionnelle de production artistique.

Et pourtant, lui même continue à se poser la question de savoir si ce n'est pas de l'insinuation de la part de l'organisateur de l'exposition ou si c'est vraiment un fait que la production artistique africaine a absolument progressé. De toute façon, les résultats sont sous les yeux et ce n'est pas la représentation d'objets de décoration que veut en faire un certain discours mal intentionné qui va y changer quelque chose.

Voici quelques photographies des œuvres présentes à cette exposition qui ne figurent pas dans les œuvres précédemment montrées :

---

<sup>167</sup> C.T, *Neue Kunst aus Afrika –ein Kommentar*, nbk aktuell, 02.96.

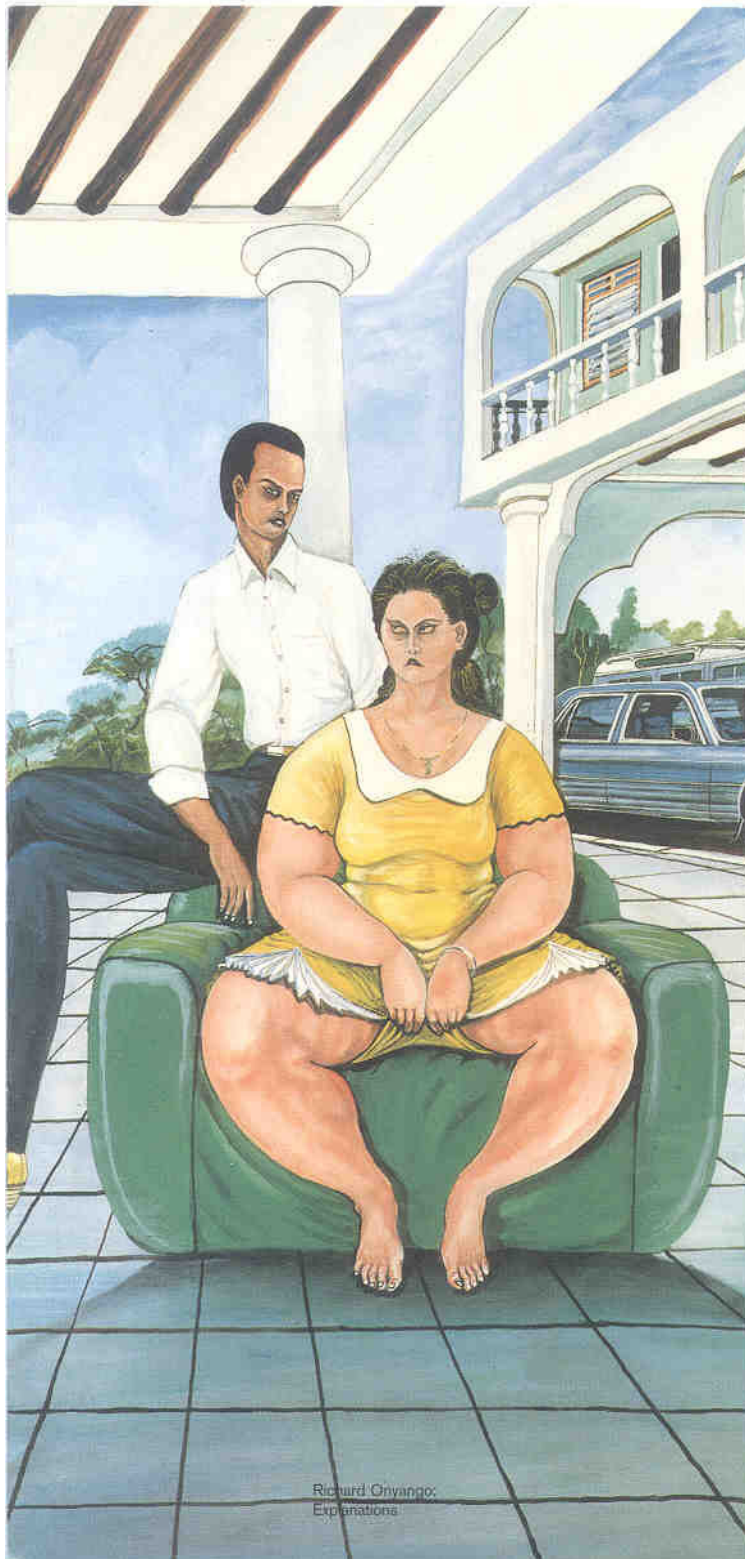
**Neue  
Kunst  
aus  
Afrika**



HAUS DER  
KULTUREN  
DER WELT

1- Atiboetoté, carte d'invitation pour l'exposition.





2- Richard Onyango, Expanations, Kenya, sans date.

Après ces deux institutions que je peux dire complémentaires, je vais étudier une troisième dont la philosophie est absolument différente mais dont le but, en quelque sorte, se rapproche de celui des autres.

### **3. c- Iwalewa Haus**

Fondée en 1981 dans le cadre du sixième anniversaire de la création de l'Université de Bayreuth comme département de l'institut des études africaines de cette université, elle s'installera petit à petit dans l'environnement des centres d'études africaines d'abord en Allemagne et ensuite, en Europe pour être entraîné de devenir l'un des plus importants compte tenu de ses activités.

Formé d'abord autour de Ulli Beier qui, certainement avait la volonté de faire voir en Allemagne le travail des artistes d'Oshogbo, la maison s'était spécialisée dans les expositions de l'art africain mais aussi de sa culture. Ulli Beier a donc joué un rôle prépondérant dans la mise en place de Iwalewa Haus comme institution s'intéressant à l'art africain contemporain à un moment où la plupart des intellectuels et des institutions étaient encore sceptiques, à se demander s'il existe vraiment un art africain contemporain ou si on devrait nommer la nouvelle production artistique africaine "Art". Rappelez-vous l'exposition de Agathe J. à Frankfort/M en 1975 avec son titre : "Kunst ? Handwerk in Afrika im Wandel" même si ce n'est pas forcément l'avis de l'organisatrice de l'évènement, il a fallu mettre les visiteurs et autres scientifiques dans cette espèce de liberté de croire qu'on ne peut l'appeler art, en témoigne aussi les quelques réactions de presse dont j'ai eu à parler plus haut.

L'une des différences fondamentales avec les institutions précédemment étudiées est qu'elle, n'a pas vocation, d'abord directement étatique, même si on me répondra que l'Université est subventionnée par l'état, je trouve que par rapport aux deux autres institutions, elle a quelque peu les coudées franches. Ensuite, elle n'avait pas, du moins au départ, l'ambition de travailler pour tout le Tiers-Monde même si aujourd'hui, on constate qu'elle a étendu ses activités à l'Inde, à la Guinée Papouasie et à l'Australie.

Aussi, par rapport aux autres institutions, elle a une intense activité de recherche mais aussi de publications sur les cultures africaines qui ne fait pas partie des missions assignées aux autres institutions dont j'ai parlé plus haut. A titre d'exemple, je peux citer:

-*Vermittlung von Identität in Ritualen: Künstlerische Ausdrückformen und Gesellschaftliche Entwicklung in Norden der Côte-d'Ivoire*, menée de 1989 à 1994 sous la direction du Pr. Till Foerster.

-*Religiöse charismatische Bewegungen in Westafrika*, de 1995 à 1997 sous la direction des Prs. Till Foerster et Ulrich Berner.

On peut dénombrer à ce jour, hormis les catalogues d'expositions, environ 25 publications sur des questions les plus diverses concernant l'art et la culture en Afrique dont les plus remarquables sont : de Ulli Beier : *Neue Kunst in Afrika*(1980) ; *Thirty years of Oshogbo art*(1991) ; de Onibonokuta Ademola : *The Return of Shango*(1983) ; Iwalewa Haus : *Werbung für Biafra* (1985) ; Ruprecht Ronald : *Zaire/Kongo Tradition und Moderne* (1986) , *Kunstreise nach Afrika* (1988) ; Olaiya Olawnmi, *Art, Exil and Identity* (1996) etc.

Prenons l'exemple de *Thirty years of Oshogbo art* qui est comme une publication d'accompagnement de l'exposition du même nom qui s'est déroulée à Lagos au National Museum, organisée par Iwalewa Haus en collaboration avec la Goethe Institut de la même ville. Cet exemple pour d'abord montrer l'autre dimension des activités de Iwalewa Haus qui peut encore organiser des expositions de l'art africain contemporain in-situs, ce que ne font pas les deux autres institutions étudiées plus haut et ensuite, pour rappeler un peu le rôle fondamental de Ulli Beier et celui des autres aussi dans l'émergence de l'art et la culture dont parle l'auteur dans cet ouvrage. Je voudrais éviter dans ce travail de faire une biographie classique de Ulli Beier pour montrer qui il était et ce qu'il avait fait dans la fondation de Iwalewa Haus.

L'exemple de cet homme est un camouflé sans appel aux détracteurs des cultures non européennes et surtout d'Afrique qui pensent depuis toujours que rien n'est possible. Par sa volonté et son endurance, il a su se donner les moyens humains nécessaires à la réalisation de son expérience, allant parfois les chercher où ils se trouvent comme je vais le montrer plus tard dans le texte.

Pourtant, depuis qu'il accompli cette gigantesque œuvre, à peine les mentalités ont-elles évolué dans le sens de la réalité. En plus, au lieu d'en tirer les conséquences, on a voulu longtemps l'utiliser comme l'homme sans qui rien ne serait arrivé, mais je crois que c'est plutôt le contraire, son rôle est indubitable et doit permettre de dire : laissez les cultures africaines en particulier, dans les conditions d'évolution qu'ont connu les autres et, elles ne seraient plus "primitives". Ce qui est valable pour l'art l'est aussi pour la littérature, la musique, le sport etc. Il ne s'agit pas au travers des subventions et autres financements de dire, nous soutenons la littérature africaine par exemple en Europe. Il s'agit de la faire évoluer dans des conditions normales de promotion et de diffusion comparables à celles des littératures occidentales avant d'apprécier si elle marche ou non. C'est ce qu'a fait Ulli Beier avec l'art d'Oshogbo et en créant Iwalewa Haus que je vais, à partir de son ouvrage, essayer de montrer.

Puisque l'ouvrage est divisé en plusieurs thèmes, je vais construire cette analyse autour de principalement trois thèmes, tous écrits par Ulli Beier mais qui permettent de comprendre à la fois le rôle incomparable qu'il avait joué mais aussi, la relativité de ce rôle par rapport aux autres acteurs et aux circonstances dont-il parle volontiers.

-Le premier thème c'est : *Why Oshogbo ?*

Dans ce texte, il essaie de rappeler ce que fut la ville d'Oshogbo avant son essor culturel et en arrive à la question que tout le monde peut se poser dans de telle circonstance à savoir :

« Why did this cultural explosion happen in Oshogbo, and not in Ede or Ilesha or Oyo? This question has often been asked and is, of course, unanswerable. It is worth asking, however, because it may help us define the special magic of this Yoruba kingdom that distinguished it from other such city states. »<sup>168</sup>

C'est ce me semble, fondamentalement vrai, pourquoi cet essor là plutôt qu'ailleurs mais historiquement, il a essayé de donner les raisons qui seraient dues aux mouvements successifs de populations qui se sont mixées dans la région d'Oshogbo et donc ont favorisé le phénomène. C'est dans ces conditions que différents acteurs étrangers seraient intervenus pour accompagner de façon assez significatif le mouvement :

---

<sup>168</sup> U. Beier, *Thirty years of Oshogbo Art*, Iwalewa Haus, 1991, p. 3.

« When the West Indian artist Denis Williams and the black American painter Jacob Lawrence came to conduct five day workshops in 1962 and 1963 the young actors went into it without preconceived ideas and with complete freedom. It was not until Georgina Beier settled in Oshogbo in 1963 that the artistic activity acquired a professional basis. She set up studios and provided materials in which a group of artists could work intensely for the next few years. Being only a few years older, it was easy for her to adopt the role of a colleague rather than a teacher. »<sup>169</sup>

Comme je le montrerai davantage plus tard, cette citation éclaire sur le rôle et non des moindres joué par le Guyanais Denis Williams en acceptant d'organiser successivement des workshops qui permettaient aux artistes de s'exprimer et de se découvrir. Mais, il faut aussi noter la création des studios par Georgina Beier qui, par ailleurs fournissait le matériel aux artistes pour travailler et qui a basé ses relations avec les jeunes artistes sur les échanges mutuels et non ceux d'enseignante à élèves comme certains avaient voulu le faire croire. Mais comme la plupart des jeunes artistes ne voulaient pas travailler dans le moule de la tradition Yoruba ni s'entraîner à la rigidité académique occidentale, Georgina Beier a pensé qu'elle a contribué à faire naître et à entretenir chez eux l'esprit de trouver leur propre vision de l'art et de ce fait, elle prend son rôle à cette étape de leur évolution comme celui d'une "enseignante" donc, déterminante dans leur carrière. C'est certainement la raison pour laquelle, la thèse de la transmission de savoir faire aux artistes d'Oshogbo a couru les commentaires et les réactions de presse après les différentes expositions.

Déjà, les critiques d'art ou autres anthropologues qui observaient bien la production artistique des jeunes d'Oshogbo ont pensé qu'ils n'avaient pas de problème d'identité :

« These young artists had no problems of identity; it never occurred to them once, to try and define whether their work was "Yoruba" or "African" or "Western". They worked in a kind of euphoria....Painting was for them a way of discovering their potential, of developing a new outlook on life. »<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> Beier, 1991, p. 6.

<sup>170</sup> Idem

L'art d'Oshogbo va plus tard survivre aux critiques extérieures comme intérieures qui prédisaient sa disparition quand il sera lâché par ses mentors européens. Ce qui veut dire, leur rôle a été aussi important que, dès qu'ils vont partir, l'école serait déchu et les artistes avec mais, cela n'est pas vrai puisque certains comme Rufis Ogundelen ou Jacob Afolabi sont bien en train de faire encore carrière au-delà du cercle initial. Et, je ne pense pas que c'était l'objectif de Ulli Beier de s'arrêter en si bon chemin, la preuve.

L'étude de ce texte fait prendre conscience de deux principes :

1-L'art Oshogbo s'est développé parce que le terrain y était favorable comme a eu à le souligner Beier lui-même dans la genèse de la région. Si les conditions n'étaient pas réunies, rien ne pourrait être fait.

2-Comme je le montrerai plus loin, la disponibilité des artistes a joué un rôle décisif ce qui, à mon avis, rend plus fécond le rôle des acteurs étrangers, l'auteur l'a bien mentionné, pour ces artistes, peindre c'est découvrir leur potentialité, une nouvelle forme de vie qui s'accorde avec l'évolution de leur environnement caractérisée par l'émergence d'une classe moyenne et cela, il faut l'entretenir et l'exalter c'est le mérite de Ulli Beier.

-Le deuxième thème de cet ouvrage que j'étudie dans cette partie de mon travail est : *The Catalysts* dont le premier article est : Denis Williams. Selon Ulli Beier, l'un des contributeurs essentiels à l'essor de l'école d'Oshogbo s'appelle Denis Williams, peintre, nouvelliste et historien de l'art gyanais qu'il a rencontré à Khartoum où il enseignait l'art. Il l'a invité au Nigeria pour qu'il aide l'architecte Julian Beinart qui, avait déjà organisé celui de 1961 avec l'architecte portugais du Mozambique Amencio Guedes, à organiser le workshop de 1962 destiné à tous les enseignants d'art du Nigeria.

La mission était presque accomplie :

« The instructors employed a kind of shock tactics, to free people from conventions and inhibitions, clear the debris of stale instruction from their mind and help them to dissociate artistic form from conventional contexts and help them toward a fresh, personal vision. »<sup>171</sup>

La méthode d'enseignement et les données enseignées sont bonnes mais, l'impact est difficilement perceptible, car la plupart des participants qui sont venus des diverses régions du

---

<sup>171</sup> U. Beier, *the Catalysts, Denis Williams*, in *Thirty years of Oshogbo Art*, 1991, p. 63.

Nigeria ont déjà une forte personnalité comme Lasekan, E. L. et ont des idées établies et aussi une certaine influence dans le milieu de l'enseignement de l'art mais, pour les jeunes comme, en ce moment, Rowland Abiodoun qui plus tard, était devenu professeur d'art à l'Université d'Ifè, c'était une forte stimulation. Et c'est cela ce que je soulignais plus haut, il ne s'agissait pas de dire nous avons voulu et cela s'est ainsi automatiquement passé. La réceptivité des acteurs est très importante ce qui, signifie qu'ils ont une prédisposition à faire, pour s'y consacrer. La preuve encore, de tous les participants à ce workshop de 1962, Anthony Akintola, Buraimoh Alabi etc., seul Jacob Afolabi a continué à peindre.

Le mouvement va s'amplifier en 1963 au cours d'un autre workshop :

«In 1963 Denis Williams conducted a second workshop. On this occasion the distinguished black American artist Jacob Lawrence joined him, and the Ghanaian artist Vincent Kofi came to open an exhibition of his sculptures. The great discovery of this course was Rufis Ogundele, Who later became one of the major artists of the Oshogbo school. »<sup>172</sup>

Et c'est seulement en ce moment que Georgina Beier arrivait à Oshogbo mais, sa contribution comme je l'ai montré plus haut a été aussi appréciable.

Dans une contribution théorique que Ulli Beier a demandé à Denis Williams, il écrivait ceci :

« The unique value of Ulli Beier's Mbari experiment was that it provided an alternative channel for the plastic creativity of a handful of Yoruba artists during the early sixties. Mbari demonstrated, paradoxically, that image-making is one of the great strengths of Yorubas plastic art. It is perhaps a distinguishing feature of contemporary African art from any of the national territories. »<sup>173</sup>

Williams D. est on ne peut plus claire. La contribution d'Ulli Beier à l'émergence de cet art et par ricochet pour l'avenir de l'art africain en général est avérée, mais avec la coopération de tous ceux qu'il a rencontré, tous ceux qui pouvaient apporté quelque chose à son expérience et se sera également le cas de Ru van Rossem, objet du deuxième article du thème que j'étudie ici.

---

<sup>172</sup> Beier, 1991, p. 63

<sup>173</sup> Ibid, p. 64.

-Le deuxième article de ce thème, comme je le montrais plus haut, est consacré à Ru van Rossem, *A self effacing teacher*, est le titre de ce texte. Leur rencontre est, on peut dire, une fois encore pour la réalisation de ses objectifs, la réussite de son expérience que autre chose :

« He observed that this Dutch graphic artist must have an interest in African culture. He had himself lived already for a few years in Nigeria, where he dedicated himself to the preservation of the original culture. The exhibition fascinated him so much that he decided to pay van Rossem a visit. That was the beginning of a firm friendship. »<sup>174</sup>

Découvert donc à partir d'une exposition à Londres, il va l'inviter à venir apporter sa contribution à son expérience au Nigeria. Participant au workshop de 1974, il va introduire deux techniques : "The monoprint and drawing from the back", des techniques qu'utilisaient virtuellement déjà Tijiani Mayakiri mais pour lesquelles le workshop a apporté un effet multiplicateur puisqu'elles vont atteindre même des jeunes artistes qui n'ont pas pu participer au workshop comme Adeniji Adeniyi qui plus tard va devenir l'un des tenants de sa génération dans l'utilisation de ces techniques.

Relatant plus tard cette expérience vécue au Nigeria, Ru van Rossem écrira ceci :

« My problem was how to manage to transmit the method I want to use. Ulli Beier gave me some sound advice. He told me, don't give them themes to work on, tell them: "Do what you want to make"- and then you will see that the ideas start flowing. This was indeed the case. »<sup>175</sup>

Sa discrète présence a laissé une certaine empreinte chez les artistes Nigériens mais aussi chez Georgina Beier qui va déclarer ceci :

« ...He is a man totally lacking in egotism. Considering Ru spent only 3 weeks teaching in Nigeria over a period of several years the consequences are monumental. This is a testimony to Ru's knowledge but also his character. »<sup>176</sup>

Ulli Beier en définitif, avait un projet, une expérience à exécuter et s'était donné les moyens, surtout humain, pour y arriver. Et en même temps, il devrait assurer la promotion de cette production en Europe d'où certainement la fondation de Iwalewa Haus, instrument de

---

<sup>174</sup> U. Beier, *Ru van Rossem: A self effacing teacher*, in *Thirty years of Oshogbo Art*, p. 71.

<sup>175</sup> Ibid. p. 72.



promotion et de diffusion de ces formes plastiques. Le résultat, incroyable. A défaut de directement accepter ces œuvres comme étant des chefs-d'œuvre produits par des Africains, on se plait, comme j'ai eu à le montrer plus haut, à les comparer aux œuvres d'artistes allemands ou à simplement démontrer comment ils pouvaient bien être des élèves de tel ou tel artiste allemand. Mais, ce genre de raisonnement ressemble plutôt à un soulagement moral en ce sens que, si on regarde très bien, la plupart des acteurs de ce succès artistique ne sont pas allemands. C'est pour cela qu'il était intéressant de parler de l'œuvre d'Ulli Beier par les textes, presque d'hommages qu'il a écrit pour mentionner leur existence et la force de leur caractère dans cette entreprise et en même temps, bien faire comprendre qu'il n'était que le porteur et l'exécuteur d'un idéal. Il a eu la vision des collaborateurs qui convenaient exactement à son attente et qui surtout, venaient d'horizons divers mis à part Georgine Beier qui d'ailleurs, a eu plus à échanger avec les artistes qu'à leur apprendre. Le fait donc que Ulli Beier soit allemand, n'a pas influé sur la direction ni le sens que devrait prendre cette production artistique. Ulli Beier lui même le rappelait dans le premier texte que j'ai étudié. Les artistes travaillaient en essayant d'échapper à la fois, aux moules traditionnels et à l'académisme européen, c'est comme la découverte d'une voie personnelle d'accès à la création artistique. Les comparer dans ces conditions à des artistes allemands me paraît un peu excessif et donne l'impression de vouloir se satisfaire du travail de quelqu'un qui est dans une toute autre logique.

Ulli Beier a le mérite de porter jusqu'au bout ce genre d'expérience, je crois que le cas n'est pas à profusion dans l'histoire de l'humanité et les ethnologues et anthropologues doivent en tenir compte. Pour l'historiographie de l'art africain, c'est une expérience formidable qui a fait date, peut-on encore contester la contemporanéité de telles œuvres.

La variété des oeuvres des artistes d'Oshogbo montre l'ampleur du mouvement en faveur de la création. En voici quelques unes présentées dans le *thirty years of Oshogbo art*.

---

<sup>176</sup> Ibid, p. 73.



1- Love in Bayreuth, Bisi Fabunmi, 1989.



2- City, Muraina Oyelami, sans date.

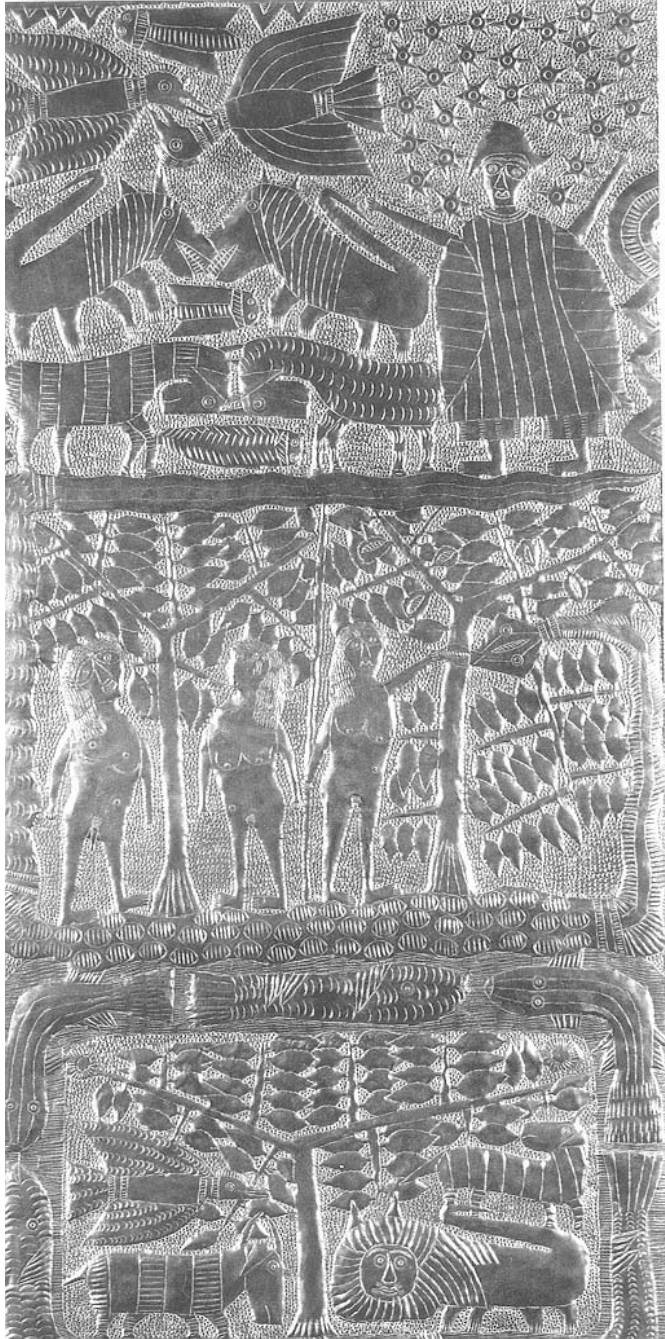


3- Sans titre, Rufis Ogundele, 1983.



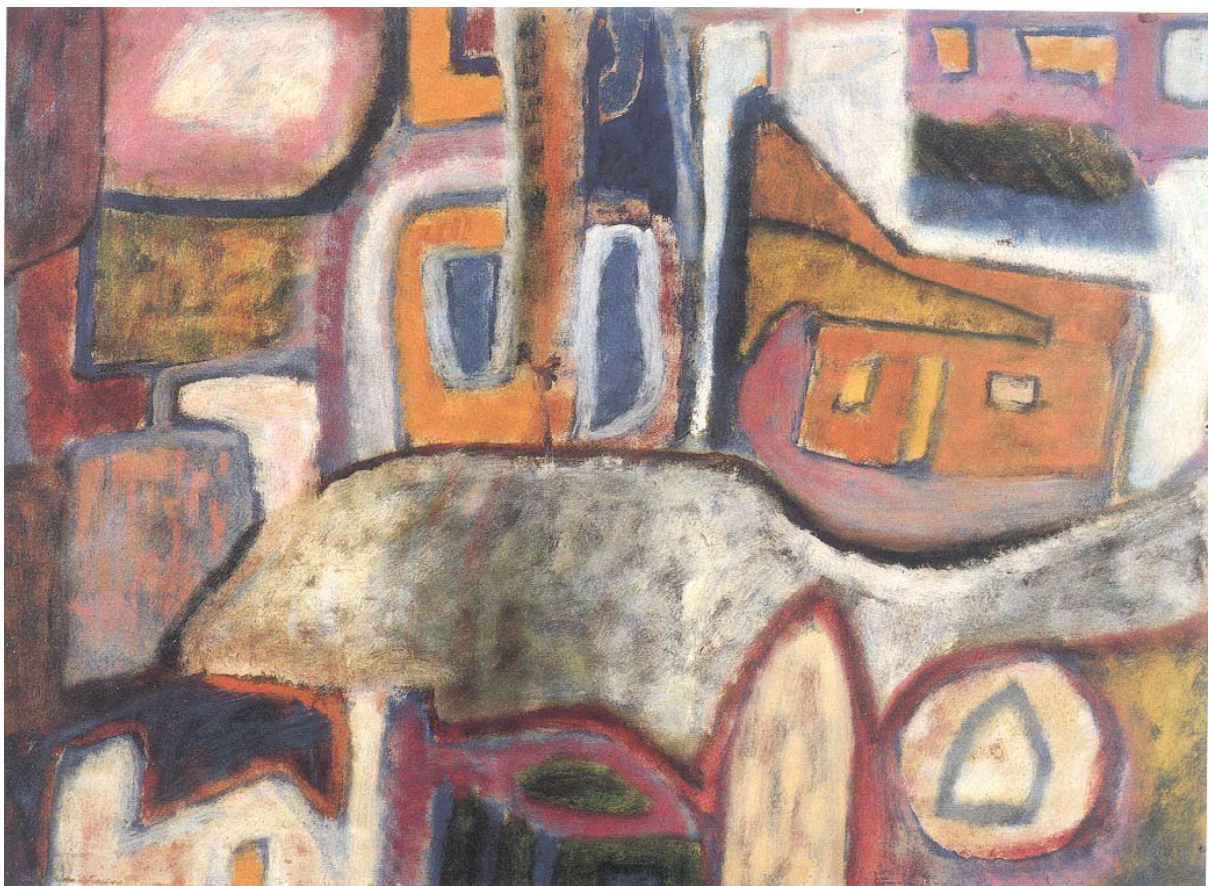


4- Yoruba King with Flute Player, Asiru Olatunde, 1964.



5- Garden of Eden, Asiru Olatunde, sans date.





6- City, Muraina Oyelami, sans date.



7- Sans titre, Bisi Fabunmi, 1965.

L'autre particularité de Iwalewa Haus est qu'elle est à la fois un centre de recherche, un musée et surtout ouvert au public par le truchement de ses multiples activités.

Il faut remarquer que Iwalewa Haus en 20 années d'existence a organisé plus de 100 expositions, pas seulement consacrées à l'art et la culture d'Afrique, mais la majorité d'entre elles, et possède l'une des plus importantes collections d'art africain contemporain d'Allemagne voire d'Europe. Elle compte à ce jour plus de 1200 chefs-d'œuvre, peintures, graphiques, sculptures et textiles dont un éventail en montre la diversité et l'ancienneté.

L'une des premières œuvres qui marqueraient le début de la peinture moderne en Afrique et que détient Iwalewa Haus dans sa collection vient du Congo (ex-Zaïre), et est réalisée en 1931. Voici quelques autres oeuvres de la collection :





8- Djilatendo, R. Congo, 1931.

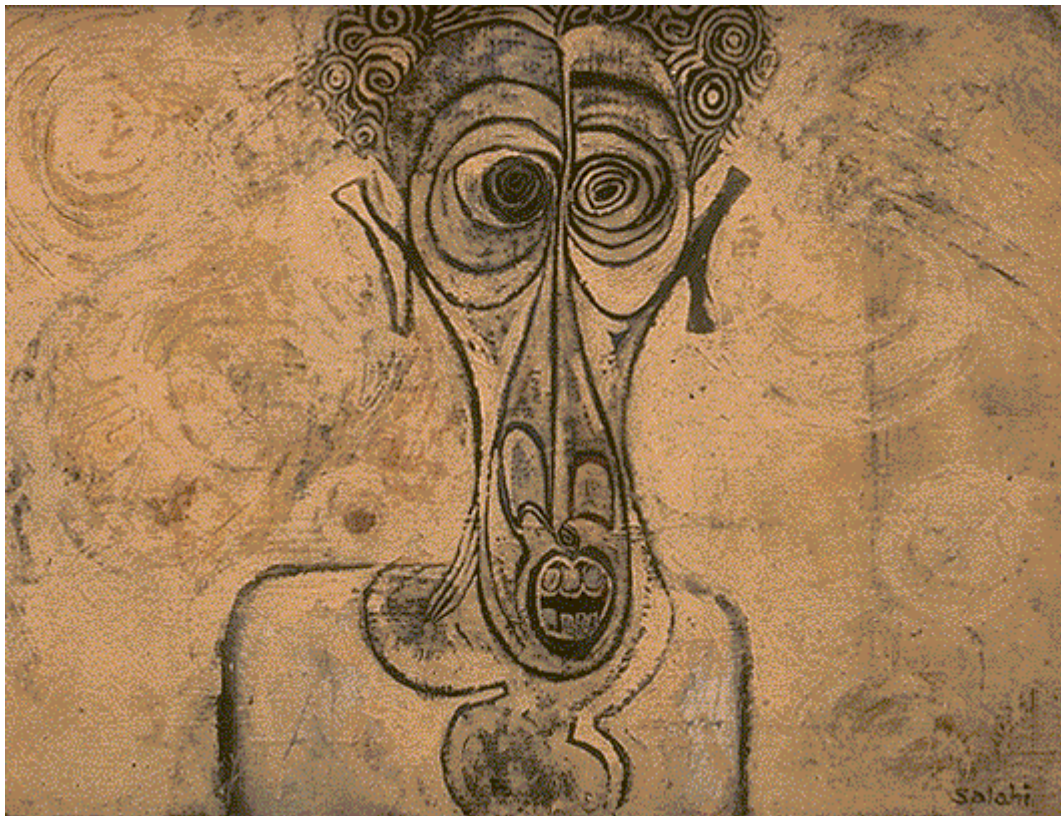


9 -J. Linda, Lion, Tanzanie, date inconnue.





10 -Alexis N'Ngom, Arche de Noé, Sénégal, date inconnue.

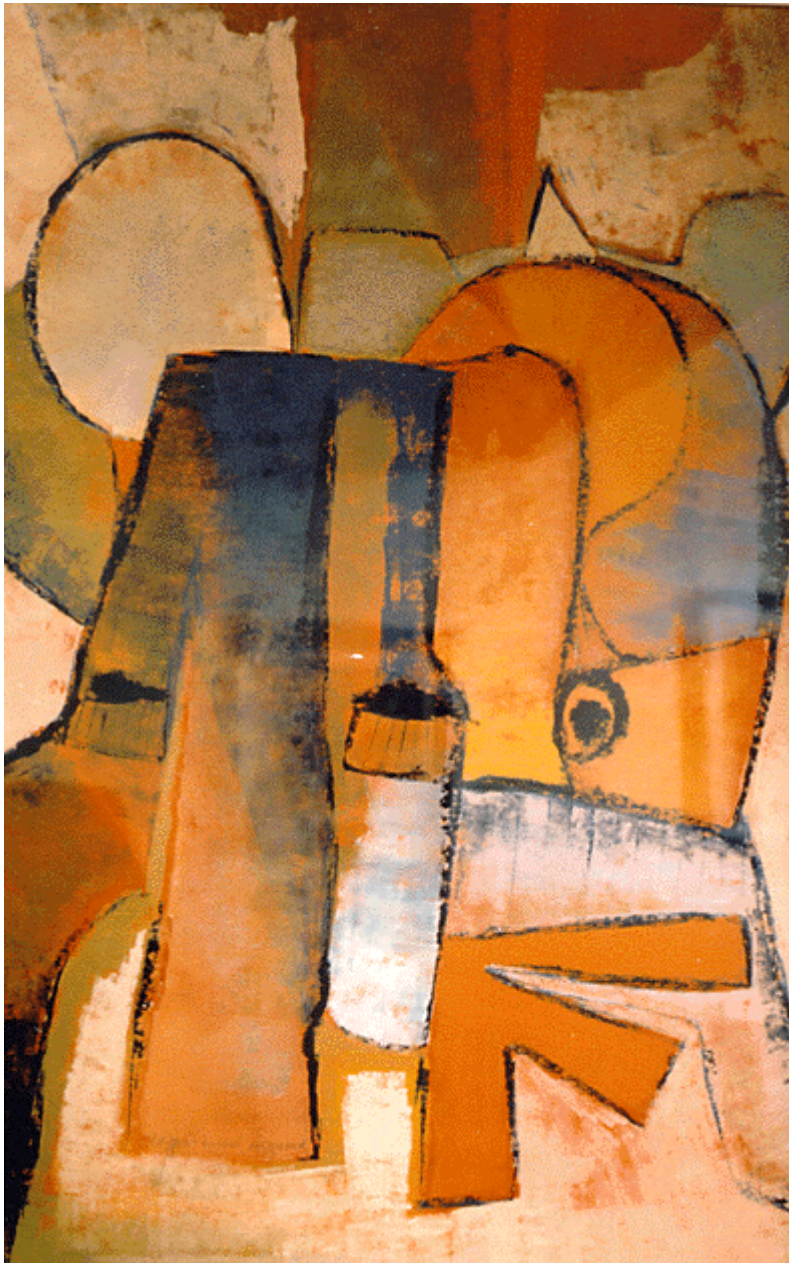


11 -Ibrahim Salahi, Le visage, Sudan, date inconnue.





12- Nsukka Schule/Ulli Malerei, Obiora Udechukwu, Rhythms of Prayer, Nigéria, 1985.



13- Oshogbo Schule, Muraina Oyelami, Hunter's Masquerade, Nigéria, 1992.





14- Rufus Ogundele, Mary Slessor, 1983.



15- La calebasse de lait.

A l'issue de cette étude sur les institutions en ex-RFA, je suis en mesure de dire qu'elles fonctionnent sous différents régimes avec des objectifs plus ou moins proches. Les deux premières étudiées, fonctionnant comme des départements du ministère des Affaires étrangères et ont été créées pour s'adapter à leur temps et remplir des missions bien spécifiques et donc, me donnent l'impression de beaucoup plus travailler au rayonnement de l'Allemagne qu'à ce qu'elles proclament du moins, la première plus que la deuxième comme j'ai eu à le montrer.

La troisième, moins attachée aux structures directement étatiques que les deux premières avait été plus le fait de la volonté de quelques personnes, dont Ulli Beier. Elle est un département de l'institut des études africaines de l'Université de Bayreuth et de ce fait, évolue certainement dans le programme global défini par l'institut donc, par l'Université. Là où il me semble que la maison a une certaine indépendance par rapport à l'institut, c'est lorsque, pendant ces dernières années, à partir de 1989 plus précisément, la plupart des programmes de recherches ont été dirigés par le Pr. Till Foerster, alors directeur de la maison mais, Pr. particulier à l'Université. Cela est d'autant plus important qu'on le voit se traduire dans leurs activités.

Après cette étude sur la réception de l'art africain contemporain en ex-RFA, je vais aborder celle concernant l'ex- République Démocratique Allemande.

## **Chapitre Deuxième:    EN REPUBLIQUE DEMOCRATIQUE**

### **ALLEMANDE**

Le nouvel Etat issu des conséquences de la deuxième Guerre mondiale, comme toute nouvelle entité, n'a véritablement commencé à rayonné au delà de ces frontières que seulement au cours des années 1960 pour des raisons évidentes de stabilité, d'organisation et surtout de travail de reconnaissance internationale.

Les relations avec l'Afrique ont été donc, dans un premier temps plus politico-économiques que culturelles et artistiques. L'ex-RDA est un état communiste et à ce titre, dans ses relations avec les pays africains fraîchement indépendants, il est en terrain de concurrence avec les pays capitalistes qui ne voient pas d'un bon œil les activités qui sapent les bases d'un prolongement de l'exploitation. Le rapport du comité central à propos des relations avec les pays africains soulignait ceci :

« Der Zusammenbruch des imperialistischen Kolonialsystems führte zu einem erbitterten Konkurrenzkampf der imperialistische Mächte um die Neuverteilung der Einflussphären und die Ausbeutung Afrikas...Dabei nutzten sie die Schwierigkeiten aus, die sich in den meisten unabhängig gewordenen afrikanischen Ländern infolge der ökonomischen und Kulturellen Rückständigkeit, dieser üblen Erbschaft der Kolonialherrschaft, ergeben, um durch sogenannte "Entwicklungshilfe", Anleihen und "Geschenke" neue ökonomische und politische Abhängigkeiten zu schaffen. »<sup>177</sup>

Il s'agit donc, de commencer à dénoncer les abus et les méthodes des anciennes puissances colonisatrices pour faire prendre conscience aux peuples d'Afrique le danger de simplement croire en la bonne intention de ceux là mêmes qui veulent seulement continuer à les exploiter. Le rapport le souligne davantage en ces termes:

« Besonders die USA und Westdeutschland unternehmen große

---

<sup>177</sup>SAPMO-Barch, DR 2-7403, Rapport du SED pour le programme à appliquer en 1962 en direction de l'Afrique, Bundesarchiv, p. 4.



Anstrengungen, um ihr neokolonialistisches Programm durchzusetzen. Westdeutschland versucht mit Hilfe des kollektiven Kolonialismus (EWG), aber auch durch zweiseitige Massnahmen auf politischem, ökonomischem, militärischem und **Kulturellem** Gebiet seine neokolonialistischen Ziele zu erreichen. Dabei betreibt Westdeutschland zur Tarnung eine raffinierte Propaganda und versucht mit der Flagge des Antikolonialismus und des Antikommunismus die afrikanischen Staaten zu täuschen. »<sup>178</sup>

C'est donc contre ces stratégies de domination et de sabotage que l'ex-RDA va travailler. En améliorant ses relations avec les pays d'Afrique d'abord sur le plan diplomatique en se faisant reconnaître par ceux-ci, en nouant de solides liens d'amitié avec les organisations de masse et culturelles, en redynamisant ses relations économiques avec ces pays qui sont : le Ghana, la Guinée, le Nigeria, le Maroc, le Kenya, l'Algérie, l'Ouganda, le Mali, le Dahomey (Bénin), l'Ethiopie, le Soudan, la Somalie et la Côte-d'Ivoire. On le constate bien, la culture dans cette phase de développement des relations avec l'Afrique n'a pas beaucoup de place même si le rapport souligne l'intensification des relations culturelles et artistiques avec le Ghana.

Un autre rapport des activités du SED du comité central entre 1963 et 1971 souligne la tâche qui doit être celle du développement des relations culturelles avec l'Afrique et les autres pays du "Tiers-Monde" :

« Diese Entwicklung ist in den meisten Fällen mit dem Bestreben verbunden, die kunstfeindlichen Einflüsse westlicher Länder zurückzudrängen. Daran müssen die kulturellen Auslandsbeziehungen anknüpfen und in Verbindung mit der Information über die kulturelle Entwicklung in der DDR diesen Ländern eine wirksame Unterstützung in ihrem Bestehen geben, das koloniale Erbe auf kulturellem Gebiet und die für die Entwicklung einer eigenen Nationalkultur schädlichen Einflüsse des Modernismus zu überwinden. In diesem Zusammenhang kann auch der westdeutschen Aktivität wirkungsvoll entgegengetreten werden. Gute Erfahrungen, die in dieser Hinsicht in der VAR gesammelt wurden, müssen zielstrebig auch in anderen Ländern angewandt werden. »<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> Idem.

<sup>179</sup> SAPMO-Barch, DY 30/IV A2/9.06/31, Schlussfolgerungen für die Kulturellen Beziehungen zu den jungen Nationalstaaten, SED ZK, p. 34.

Mais ce développement culturel souhaité par l'ex-RDA doit avoir un impact communiste, de révolte contre l'ordre établi et pour cela seules les relations artistiques ne suffisent pas, il faut l'étendre à la formation de la masse, au développement de la science, de la santé mais aussi, une véritable action sur le cercle des étudiants et des intellectuels. Ce qui suppose l'envoi pour une longue durée de cadres culturels dans les départements et institutions culturels et donner la possibilité de formations aux jeunes étudiants de ces pays.

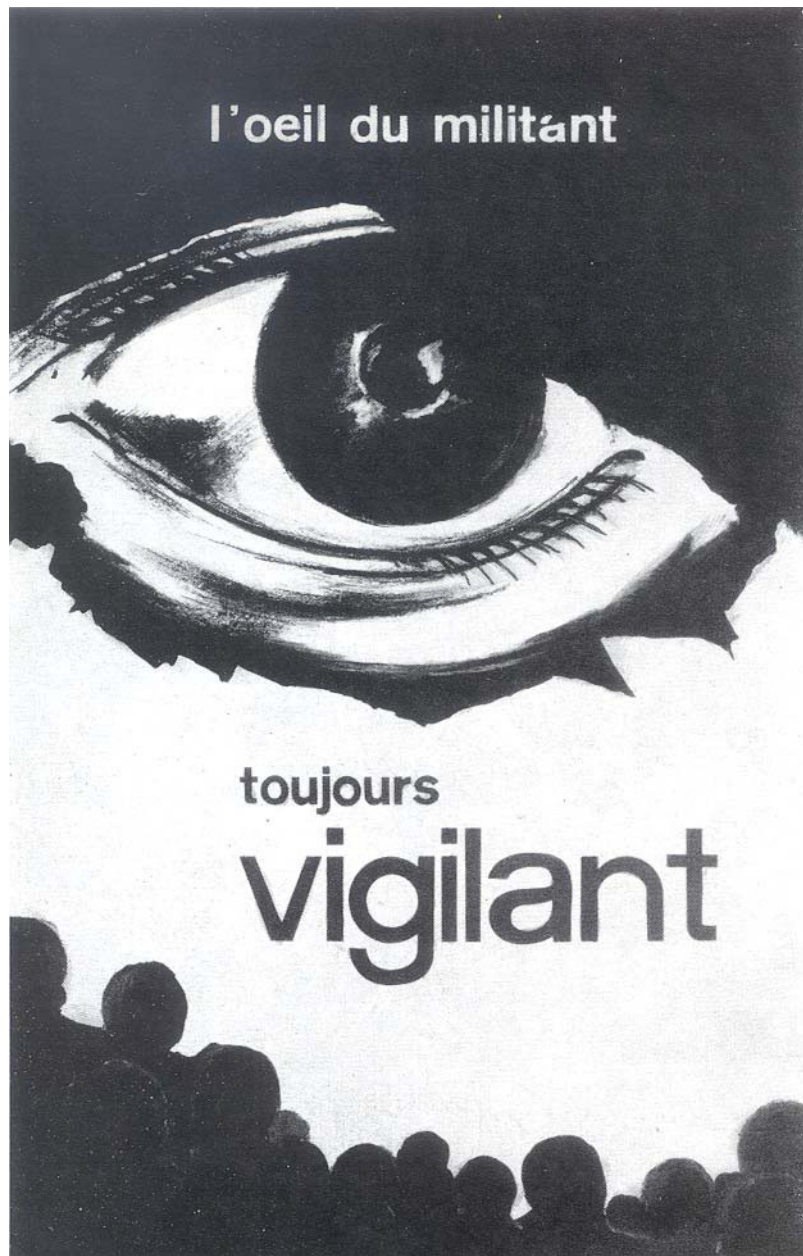
Les relations de l'art africain contemporain avec l'ex-République Démocratique Allemande ont donc vraiment commencé, comme on pouvait s'en douter, que dans les années 1962, avec l'organisation de l'exposition d'un artiste ghanéen Atubam à Berlin et à Leipzig. Va suivre en 1963 à Leipzig, une autre exposition consacrée à l'art africain traditionnel sous le titre : *Kunst aus Afrika*. Je ne veux pas revenir sur les détails des rapports de l'art africain traditionnel avec les autres cultures dans cette partie de mon travail puisque, j'en avais un peu parlé plus haut.

Cependant, le contexte qui a caractérisé cette exposition notamment la position idéologique de l'ex-RDA lui conférait toute une autre signification. Ces arts étaient issus des pays d'Afrique fraîchement indépendants, et le même genre d'expositions dans les pays capitalistes, comme j'ai eu à le montrer, restait l'occasion de démontrer le primitivisme de ces peuples. Malheureusement, je n'ai pas eu de réactions de presse concernant cette exposition en particulier pour mieux apprécier les aspects psychologiques de son déroulement.

Toujours est-il que vers les années 1976, les artistes africains vont commencer à participer à l'exposition "InterGrafik" organisé par l'association des artistes plasticiens de l'ex-RDA tous les quatre ans. En cette année 1976, ont pris part à cette manifestation, un artiste kenyan, deux tanzaniens qui d'ailleurs, ont reçu les premiers prix et un artiste zaïrois (congolais).



1- Place du marché, Augustino Malaba, 1975. Image de lieu de convivialité et non de redoutable concurrence.

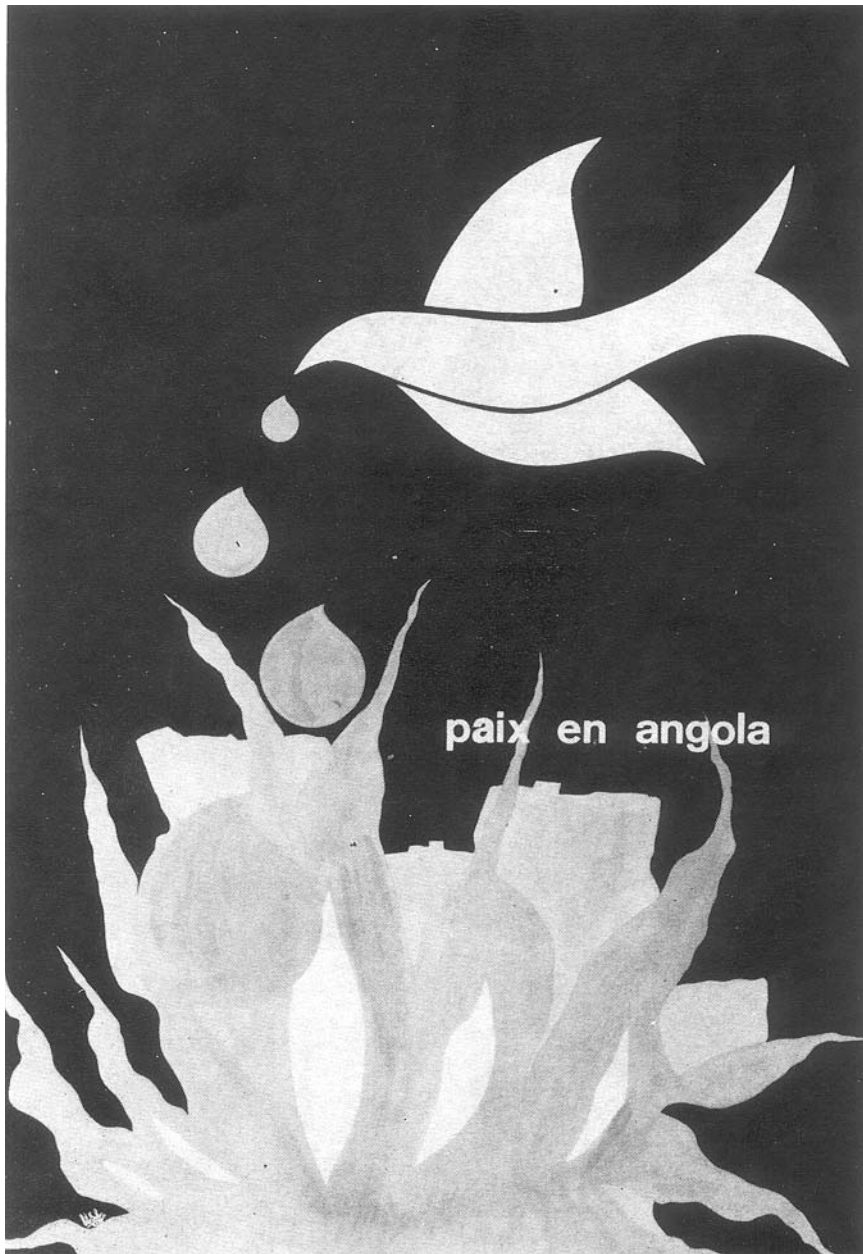


2- L'oeil du militant, toujours vigilant, Mulumba Kayembe, 1973.

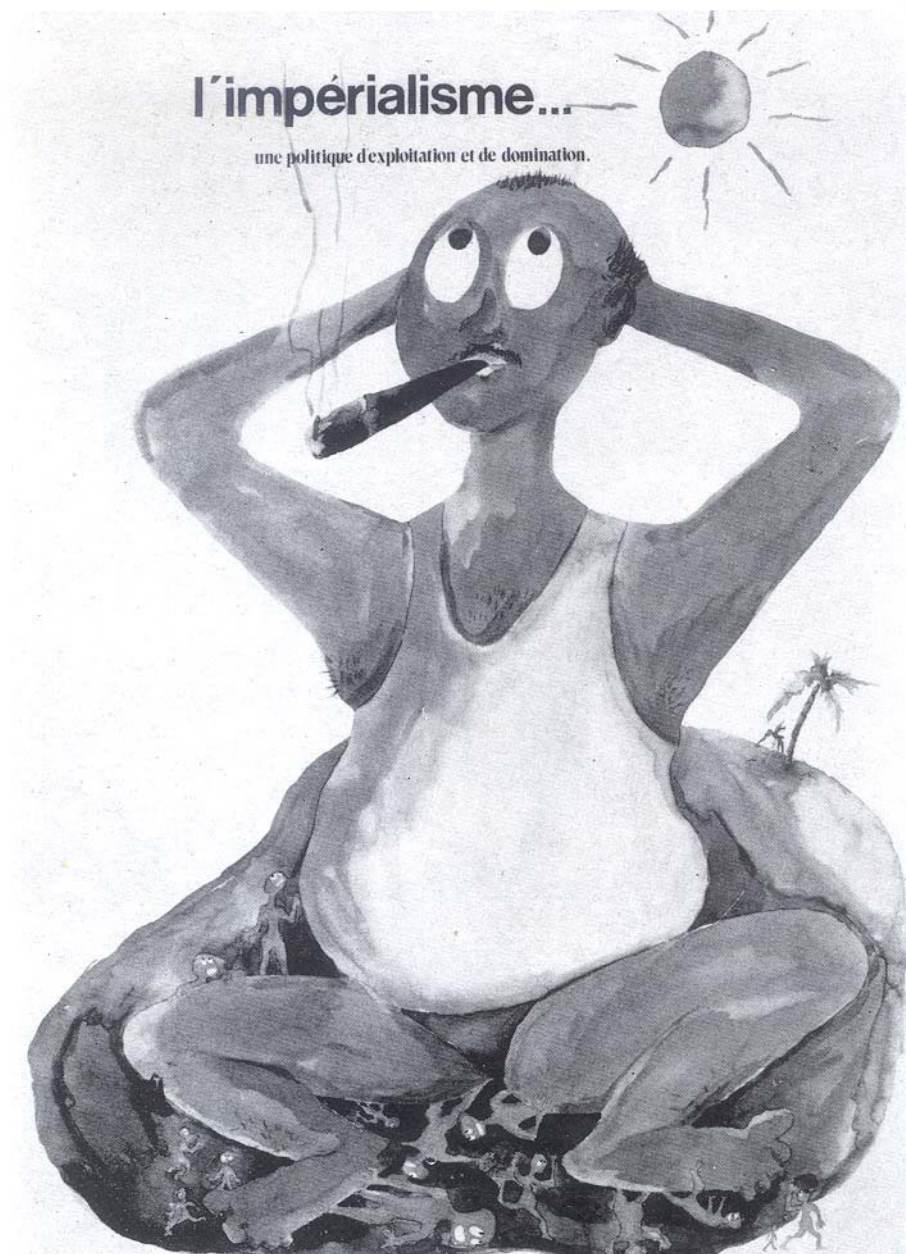




3- Prière pour la pluie, Robino Ntira, 1976.



4- Paix en Angola, Selo Lelo, 1976.



5- L'Impérialisme, Tukuniembo Utshudi, 1974.

En 1980, ce sera au total 7 artistes qui y participeront : trois Ethiopiens, un Kenyan, deux Tanzaniens et un Zaïrois (Congolais).

En 1984, ils seront 9 à y prendre part : un Ethiopien, deux Angolais, un Kenyan, un Nigérian, un Zimbabween, un Tanzanien et deux Zaïrois (Congolais).

Remarquez le nombre toujours croissant à chaque édition de la participation des artistes africains mais aussi de la diversité de leurs origines. Cela témoigne d'un côté de l'intérêt que ces artistes portent à cet événement. D'un autre côté, la volonté des organisateurs, comme

cela avait été dit dans le rapport dont je faisais mention plus haut, à faire participer les artistes africains à des manifestations internationales qui les font se confronter à des artistes d'horizons divers certes, venant tous des pays du bloc communiste mais, pourvus d'expériences diverses à échanger. La majorité des artistes présents à ces éditions d'"InterGrafik" viennent de l'Est ou du Sud de l'Afrique, la zone plus tard de prédilection de l'ex-RDA pour les relations culturelles avec l'Afrique.

La période avait été caractérisée par l'organisation d'expositions d'art africain surtout contemporain à l'égard de toute l'Afrique avec plus de considération pour certaines parties du continent parmi lesquelles je vais en choisir quelques unes pour étude.



## **II. 1- LES PRINCIPALES EXPOSITIONS**

Comme je le signalais plus haut, il y a eu un certain nombre d'expositions d'art africain contemporain en ex-RDA mais, je vais axer mon étude sur deux d'entre elles notamment :

-Kunst aus Tansania dont le vernissage a eu lieu à Berlin le 7 juillet 1988

-Steinskulpturen aus Zimbabwe qui s'est déroulée du 21.12.1988 au 15.01.1989 à Erfurt et du 01.02.1989 au 19.02.1989 à Berlin.

Ces deux expositions marquent, à mon avis, le sommet des relations artistiques avec l'Afrique et montrent comment, bien que l'ex-RDA se soit intéressée à toutes les parties de l'Afrique, sa zone d'action privilégiée reste cette partie au Sud de l'Afrique puisque, comme je vais essayer de le montrer plus tard, elle réussira à faire nationaliser le commerce des œuvres d'art dans la région au grand dam des commerçants Ouest européens qui y avaient une certaine habitude. Cela a-t-il eu par la suite des conséquences, on le verra plus tard.

### **1. a- L'exposition "Kunst aus Tansania"**

La première exposition dont je vais parler est "Kunst aus Tansania".

Explicitement désignée *Art de la Tanzanie* elle montre, à côté des objets purement artistiques, des objets archéologiques, ethnographiques et historiques tanzaniens. C'est donc l'occasion de présenter une carte postale du pays et de rappeler en quelque sorte son histoire, divisée en trois grandes périodes notamment :

- La période préhistorique qui vient jusqu'en 1884, année de l'arrivée des Européens.

-1884-1961, époques de la colonisation anglo-allemande.

-Des indépendances de 1961 au moment où se tenait cette exposition c'est-à-dire 1988.

Le catalogue de l'exposition est en forme de dépliant qui contient une reproduction en noir et blanc des œuvres exposées. Ce seront les réactions de presse qui en diront davantage sur l'exposition.

Voici quelques unes des oeuvres de l'exposition :

# KUNST AUS TANSANIA



1-Ujamaa.

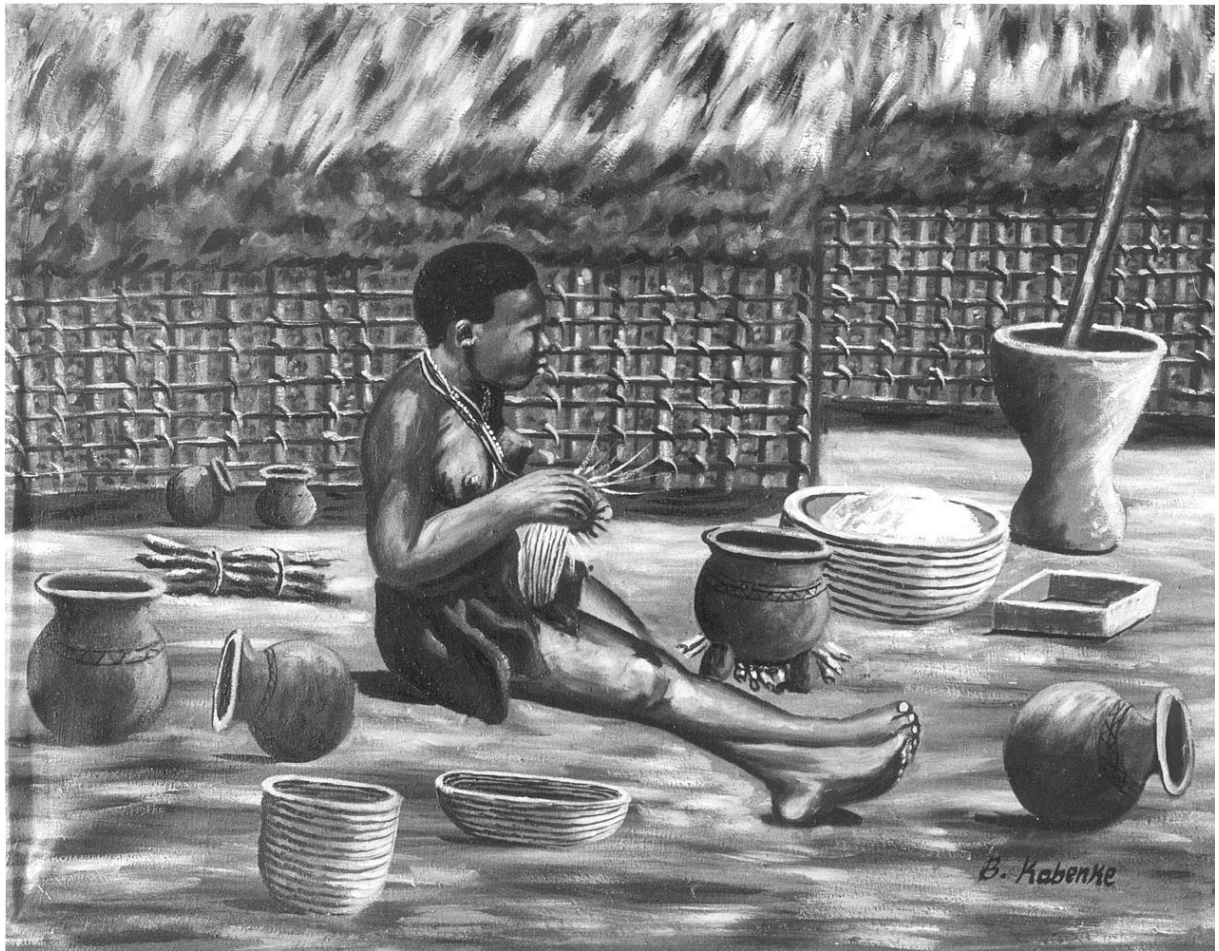


2-La barbarie humaine contre d'autres humains.





3-Masai avec enfant.

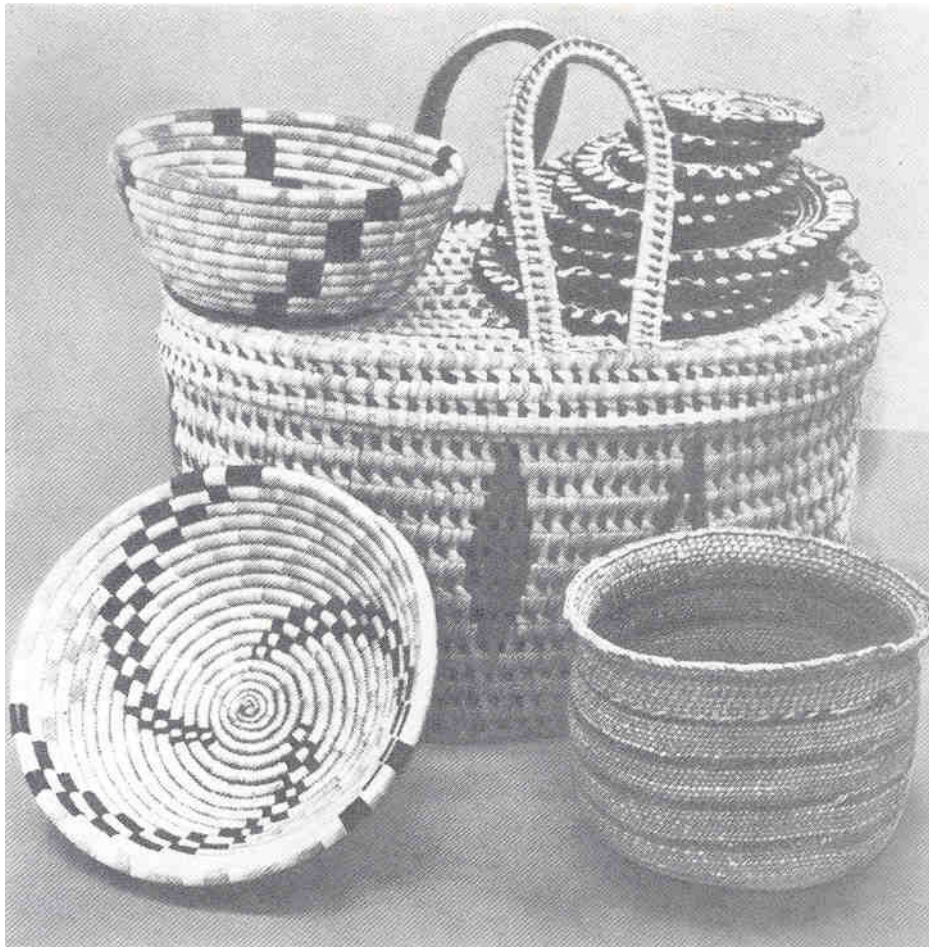


4-La vie au village (La mère au foyer).



5-La vie et la vie.



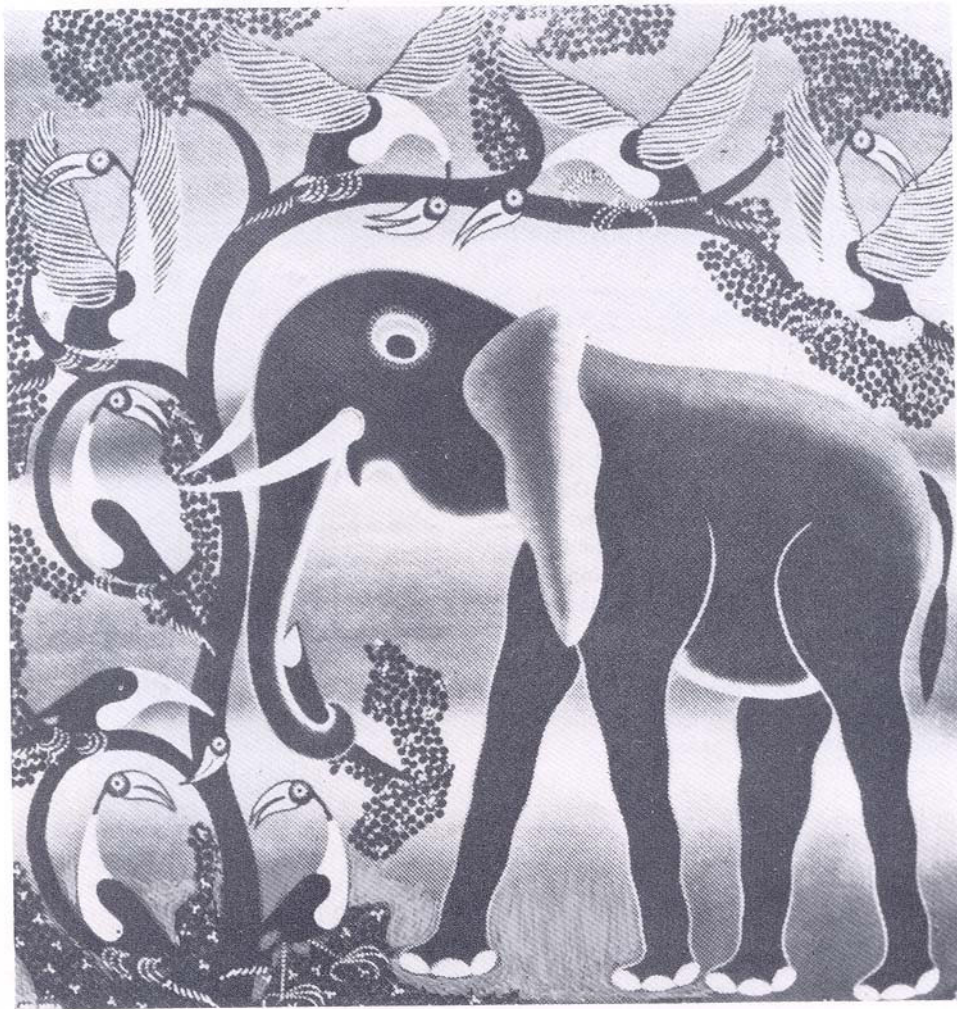


6-Paniers.



7-Porteuses d'eau.







8-9- Oeuvres de l'école de Tingatinga.





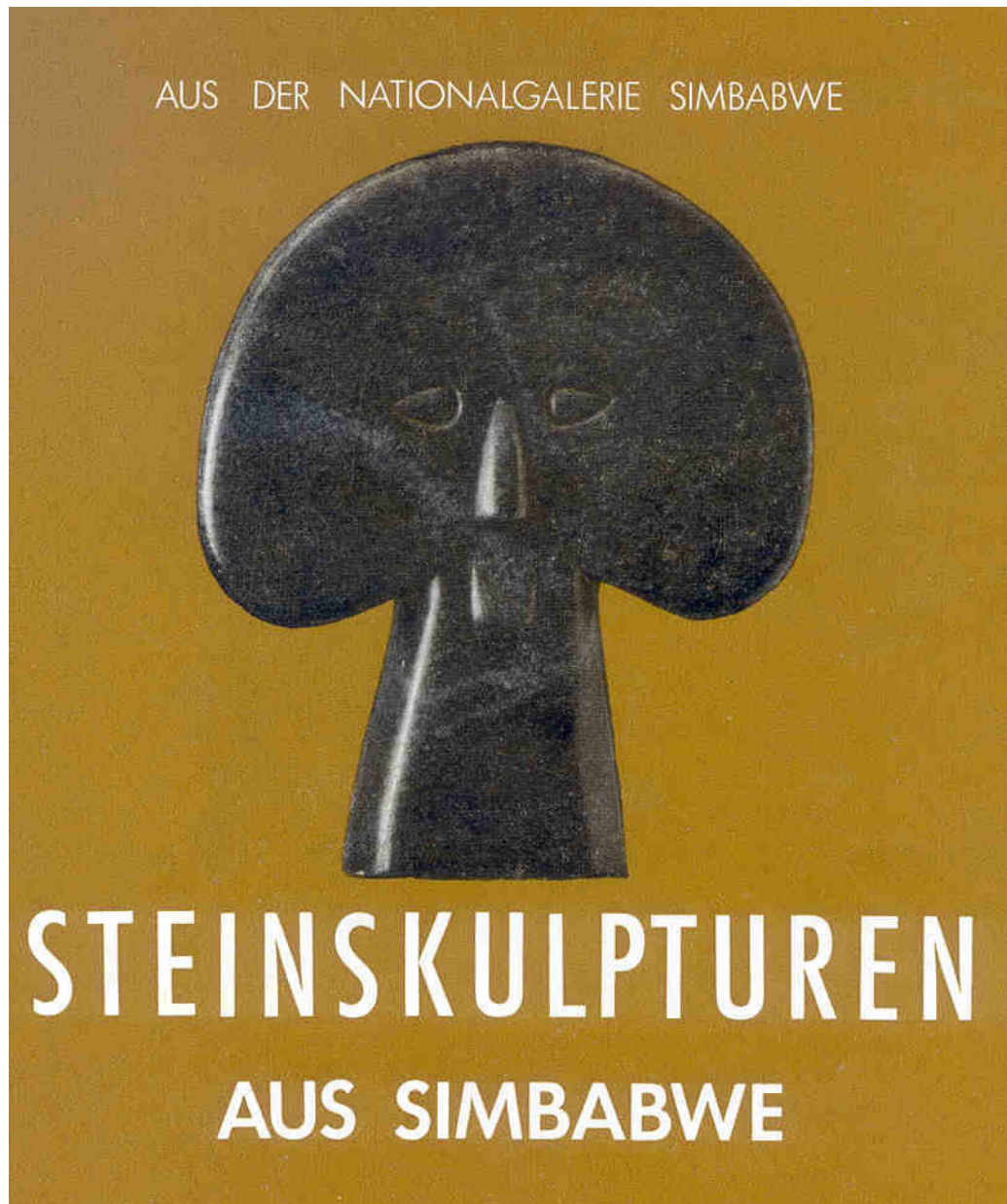
10-La femme comme chef de famille.



11-Abstrait.

**1. b- L'exposition : "Steinskulpturen aus Simbabwe"**

Voici la photographie de la couverture du catalogue :



La deuxième exposition que je vais étudier est : *Steinskulpturen aus Simbabwe* qui a eu lieu entre le 21.12.1988 et le 15.01.1989 à Erfurt et du 1.02.1989 au 19.02.1989 à Berlin. Ce fut

l'une des plus grandes expositions consacrées à l'art africain contemporain dans l'ex-RDA. L'exposition était en fait, organisée par le ministère zimbabwéen de la culture en collaboration avec la Galerie Nationale pour une tournée en Europe communiste. Huit Etats devraient la recevoir et le ministre à l'occasion de l'inauguration déclarera ceci :

« Mein Ministerium hat die Nationalgalerie aufgefordert, eine zeitgenössische Ausstellung erster Güte zusammenzustellen, die in acht der sozialistischen Nationen Europas reisen soll, und die Galerie hat mit Sorgfalt und Feingefühl darauf reagiert. »<sup>180</sup>

Quant au ministre de la Culture de l'ex-RDA, à l'époque, Hans-Joachim Hoffmann après avoir exprimé sa satisfaction pour l'organisation de cette exposition dans son pays et la rapidité de l'émancipation du Zimbabwe qui, en ce moment là, n'avait pas encore 10 ans d'indépendance mais qui, pouvait déjà se prendre en charge sur le plan culturel et engager des luttes contre l'apartheid il avouera ceci :

« Ich bin sicher, daß eine bisher in unserem Lande wenig bekannte Kunst in dieser schönen Ausstellung ein breites Interesse und einen nachhaltigen Widerhall erfahren wird. »<sup>181</sup>

Cette reconnaissance officielle de l'ignorance de cet art en ex-RDA, serait peut-être à l'origine de la littérature d'explication et d'histoire qui a accompagné le catalogue. Il faut remarquer, comme je l'avais déjà mentionné plus haut, que cela n'arrive pas souvent en ex-RDA, d'accompagner les catalogues d'expositions de littérature.

Le premier élément de cette littérature, c'est le rôle de la National Galerie, elle est au centre de toutes les importantes décisions culturelles du pays et s'est assignée depuis l'indépendance, deux principales tâches notamment : l'amélioration des services et le soutien au génie artistique zimbabwéen et l'auteur de l'article, dont le nom n'a pas été mentionné, écrira ceci :

« Die Nationalgalerie ist das Hauptkulturzentrum der Talente der Nation. Sie beherbergt eine kleine, jedoch nunmehr schnell wachsende ständige Sammlung der Grafik in den wesentlichen Anschauungsmitteln. »<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup>SAMPO-Barch, DR123, (unbearbeitet) / 1989 1. Teil/ 1/ Simbabwe, catalogue, (aus Bündel 26).

<sup>181</sup> Idem.

<sup>182</sup> Idem.

Elle a également pour rôle d'assurer la collection des oeuvres même au delà des frontières du Zimbabwe et d'arranger partout au monde où cela était nécessaire, des expositions des artistes zimbabwéens, le cas présent.

Pendant la colonisation, la galerie ne recevait pas de subventions gouvernementales pour faire face à ses obligations ci-dessus citées par exemple, mais depuis l'indépendance, cela est devenue une réalité qui permet, comme souligné plus haut, d'exécuter les programmes de collection du trésor culturel national, d'assurer la formation des jeunes gens et jeunes filles pour garantir un futur à la production artistique au Zimbabwe voire l'étendre à toute la région du SADCC :

« Eine Durchführbarkeitsstudie für dieses Projekt wurde von der Regierung fertiggestellt und leidenschaftlich unterstützt. Es ist eine der größten Bestrebungen, innerhalb kurzer Zeit Geldmittel aufzubringen für diese Einrichtung, von der die Regierung glaubt, daß sie eine kritische und seit langem erkannte Lücke in der Region schließt. »<sup>183</sup>

On le voit bien, derrière cet ambitieux programme, se profile les idées de l'idéologie communiste ou du moins socialisantes. Tout le monde a droit à une formation, la galerie doit être celle du peuple et aussi la formation sera étendue à toute la région pour combattre la souffrance, la misère des autres et ainsi combler une lacune dont souffre toute la région.

Dans son article intitulé *Bildhauerkunst Simbabwes* Rose West, fonctionnaire de la National Galerie au Zimbabwe, chargée des expositions a essayé de montrer la typicité de la sculpture du Zimbabwe. La plupart des artistes écrit-elle n'ont pas été à l'école et moins encore n'ont pas suivi de séminaire de formation artistique :

« Sie arbeiten allein oder in Gruppen und die Mehrheit lebt im inneren des Landes, ungestört von der sogenannten Kultiviertheit des städtischen Lebens. Selten, wenn überhaupt, sehen sie darstellende Kunst aus anderen Teilen der Welt und so werden wenige von einem speziellen Trend oder einer Bewegung beeinflusst.

Ihre einzigartige Kreativität stammt von den Legenden und Mythen, die über

---

<sup>183</sup> SAMPO-Barch, DR123, (unbearbeitet) / 1989 1. Teil/ 1/ Simbabwe, catalogue, (aus Bündel 26).

Generationen von den Ältesten des Dorfes übermittelt wurden. Der Glaube, dass sie von den Geistern ihrer Vorfahren umgeben sind, ist tief empfunden und sie schaffen in Stein ihre Träume und Wunschbilder davon. Die Toten kommen als Vögel, als Tiere und manchmal als eine Kombination von beiden zurück.

»<sup>184</sup>

Donc, l'originalité de la sculpture zimbabwéenne ne devrait en principe pas susciter de controverse, tout concourt à appuyer cette thèse en ce sens que, très peu parmi les artistes ont bénéficié d'une formation, au dire de West, très peu vivent en ville donc, n'ont également pas subi d'influence et les formes qu'ils transmettent dans leurs œuvres proviennent de la mythologie et des légendes.

Dans un autre article, sous le titre *Entstehung und Entwicklung der Shona-Plastik*, l'auteur, Karla Bilang essaie de donner une explication historique de l'origine de cet art et son langage :

« Unter dem Begriff Shona-Plastik verstehen wir zeitgenössische Steinbildwerke, die von den Shona, der größten einheimischen Völkerschaft Simbabwe, angefertigt werden. Die alte Kultur der Shona erlebte ihre Blütezeit im 13. bis 15. Jahrhundert. »<sup>185</sup>

Cette Shona sculpture caractérisée par des oiseaux sculptés en pierre sera en fait réhabilitée par McEwen qui, en 1957 alors directeur du musée d'art à Salisbury (aujourd'hui Harare), capitale de l'ancienne fédération de Rhodésie et Njasaland, avait donc décidé de faire revivre la tradition artistique. Ainsi, il organisa un workshop à la National Galerie et invita les peintres et plasticiens à y prendre part. Les outils et matériaux étaient fournis. C'était le redémarrage de la Shona sculpture. Peu de temps après le workshop, se mettait en route cette activité de sculpture qui va faire renaître cette tradition des Mashona. A quelques 100 km de la capitale, dans cette ferme nommée Tengenenge, éclata une crise de l'agriculture et le fermier Tom Blomefield sous la direction de Chakanyoka qui, avait étudié la sculpture dans une école confessionnelle, va commencer à sculpter la pierre. Bientôt, il sera rejoint par son ouvrier agricole Lemon Moses. Plus tard, vont s'y associer les habitants de l'ethnie Mashona et c'est ainsi que se développera un des plus importants centres de sculpture de l'art africain contemporain. Les cases vont fleurir et bientôt, les familles vont se joindre aux pionniers. Dans le centre, peuvent travailler en même temps environ 50 à 60 sculpteurs et l'école de

---

<sup>184</sup> Idem.



Tengenenge a vu défiler près de 300 artistes noirs, représentants dignes de la Shona sculpture parmi lesquels : Henry Munyaradzi, Edward Chiwawa et Sylvester Mubayi.

Blomefield, ouvre alors une galerie à Johannesburg et prend sous contrat quelques célèbres sculpteurs. Mais, à côté de l'évolution de cette école avec la création de chefs-d'œuvre, se développera un art pour touristes :

« In Zusammenhang mit der guten Absetzbarkeit der Skulpturen entstand auch Touristenkunst in der Art der Shona, kleine Skulpturen aus leichterem Speckstein, die jedoch für die künstlerische Betrachtung der Shona-Plastik keinerlei Bedeutung haben. »<sup>186</sup>

J'évoquais cette question plus haut au moment où j'étudiais l'exposition de Francfort/M en 1975, car l'organisatrice de l'exposition, Agathe pensait que c'est le déclin du style qui avait entraîné l'apparition de l'art pour touristes. J'y reviendrai encore plus tard.

De toute façon, le succès de cette renaissance était éclatant notamment en 1962 à l'"International Congress of African Culture" à Salisbury (Harare) et donc a poussé McEwen à côté du workshop de la National Galerie, à créer une autre école : la Vukutu Schule, mais la situation économique très tendue des années 1970 et la condition de la politique intérieure ont eu momentanément raison de cet essor fulgurant. Les sanctions contre le régime blanc et autres conjonctures n'ont plus rien favorisé. 30 années de Shona sculpture font donc dégager deux grandes périodes notamment :

-La période de 1957 à 1961 suivie des années 1960, marque le règne du soutien à travers les ateliers, le matériau, la formation et donc, aussi les écoles. Les années 1970 n'ont amené que des ennuis, les artistes doivent lutter pour survivre. Par ailleurs, pour de multiples raisons déjà évoquées, la poursuite de cet élan n'a plus momentanément été possible.

-1980, année de l'indépendance du Zimbabwe, Harare est devenu officiellement la capitale, le drapeau du nouvel état est bardé d'un oiseau pour marquer la tradition culturelle. La Shona sculpture est de nos jours un symbole de l'identité culturelle.

Les écoles de Tengenenge, Vukutu, Cyrene et autres centres de production artistique ont repris du travail et, depuis 1981, s'organise chaque année, la "Nedlaw Sculpture Exhibition" et

---

<sup>185</sup> Idem.

<sup>186</sup> SAMPO-Barch, DR123, (unbearbeitet) / 1989 1. Teil/ 1/ Simbabwe, catalogue, (aus Bündel 26).

à partir de 1984, la National Galerie a joint à ses activités le forum des sculpteurs où en l'occurrence, les questions sur les expériences individuelles de sculpteurs sont abordées, le rôle des sponsors ou encore la fonction de la femme dans le développement de la sculpture sont scrutées. Mais alors, peut-on parler d'un langage de la Shona Sculpture ?

De l'avis de Bilang, il faut commencer à répondre à la question de savoir si la Shona sculpture est tout autre chose qu'une forme originale d'expression artistique. Ou bien, doit-on simplement, la considérer comme un art populaire naïf ou encore, essayer d'analyser les commentaires légendaires sur la spontanéité de sa redécouverte pour comprendre le processus de son développement. Cette sculpture a été rendue possible par la volonté de se défaire de l'esprit inculqué par la colonisation et l'articulation de la lutte d'indépendance autour du mouvement culturel. La Shona sculpture est issue des mythes et légendes qui ont marqué l'histoire de cette ethnie des Mashona :

« Es sind kollektive geistige Vorstellungen – die Mythen und Legenden der Shona, viel animistisches Gedankengut -, die in den Bildwerken ihre individuelle Auslegung erfahren. Es gibt die Darstellung des heiligen Chapunga-Vogels, der als göttlicher Bote der Shona verehrt wird, und des komplex mythologisierten Pavian, des heiligen Muchacha-Baumes und einer Vielzahl von Mischwesen und Geistern. »<sup>187</sup>

Ce qui signifie, les sculpteurs sont eux mêmes déjà imprégnés de ces réalités avant d'être confrontés à la réalisation d'une sculpture puisqu'ils y sont nés. La symbolique des animaux est caractérisée par le lion, le léopard, la Mamba noire etc. Les pièces de la période de 1957 à 1961 sont grotesques, cela peut se comprendre, c'est le début du style qui va s'améliorer au fur et à mesure pour devenir plus subtile et hybride en ce sens, que les sculptures ne seront plus seulement soit des oiseaux soit des formes humaines mais, les deux à la fois. Cette période a été marquée par des artistes comme : John Takawira, Thomas Mukarobgwa, Sylvester Mubayi, Moses Massaya et Joseph Ndandarika.

Ainsi, deux facteurs fondamentaux caractérisent le langage artistique de la Shona sculpture :

---

<sup>187</sup> Idem.

-La Shona sculpture se détermine par les idées mêmes qui sous tendent sa création. Elle vient directement des images mythologiques incarnées par les humains et les animaux. Bilang écrira ceci:

« Nicht Wirklichkeitsnachahmung sondern Überzeugungskraft der geistigen Bilder, Phantasmen und Allegorien bestimmen deren Struktur, die demzufolge nicht tektonisch-figural wie in der europäischen, asiatischen oder westafrikanischen Plastik ist, sondern im Bereich der dichterisch-mythologischen Zusammenschau der Dinge angesiedelt ist. Gleichnis, Symbol und Metapher sind – ähnlich wie in der Dichtung – die Ausdrucksform und Stilmittel der Shona -Plastik, deren traditioneller mythologisch-literarischer Urgrund darin sichtbar wird. »<sup>188</sup>

La différence de la sculpture Shona avec les autres est qu'elle se fonde beaucoup plus sur la prééminence de l'idée que sur la forme. L'idée, ici les mythes, poésies et légendes, imposent la forme alors que, si on prend une sculpture Ouest africaine par exemple, cela se voit effectivement que la forme prime sur les idées. Les contradictions formelles trop fréquentes d'une même sculpture forcent le jeu des lumières, les parties illuminées mettant en exergue les zones d'ombre et c'est justement à partir de ces effets que commencent les interprétations et les explications aux insinuations. Cela se voit en effet, très peu sur les sculptures Shona.

-Le deuxième facteur de l'originalité de la sculpture Shona selon l'auteur, serait le matériau utilisé, le sentiment instinctif de n'utiliser que la pierre pour rendre ces formes. Elle est tactile, tendue, dure et polissable. L'auteur notera ceci :

« Der am häufigsten benutzte Serpentin-Stein (Schlangenstein) ist von satter, dunkler Färbung, die von schwarz über grün bis braun reicht, geflammt, gefleckt oder geädert sein kann.

Als klassische Beispiele werden die spannungsvoll gerundeten Kompakten Skulpturen mit glänzend polierter Oberfläche angesehen; daneben gibt es Stilvarianten mit Formbrüchen, Werke mit einem neokubistischen Raumbau und blockhafter Stilisierung, sowie eine breite Skala von Künstlern, die in ihren

---

<sup>188</sup> Idem.

Werken den wechselseitigen Dialog von rohem, grob behauenen Gestein und ausgeformter Figuration bevorzugen. »<sup>189</sup>

La pierre leur permet donc de rendre efficacement compte des mythes et légendes qui ont caractérisé leur univers culturel et c'est justement cela qui favorise, comme le souligne Bilang, le dialogue entre ces mythes et les œuvres.

L'histoire de l'évolution stylistique de l'artiste John Takawira illustre bien le progrès en général de la sculpture du Shona. Né en 1938, il commencera à s'affirmer en 1961 au workshop de la National Galerie où son style était le résumé des enseignements de son maître Joram Mariga. La possibilité de continuer à s'exprimer, plastiquement parlant, l'a conduit entre 1969 et 1976 à adopter le style Vukutu dont la spécificité est la sculpture des formes squelettiques. Après donc cette phase qu'on peut nommer expérimentale pour lui, va suivre une période de ponçage des pièces surtout dans leur partie supérieure.

En même temps commençait très fortement la représentation de la mythologie et avec, les thèmes de la métamorphose, par exemple la transformation d'un homme en singe ou autre.

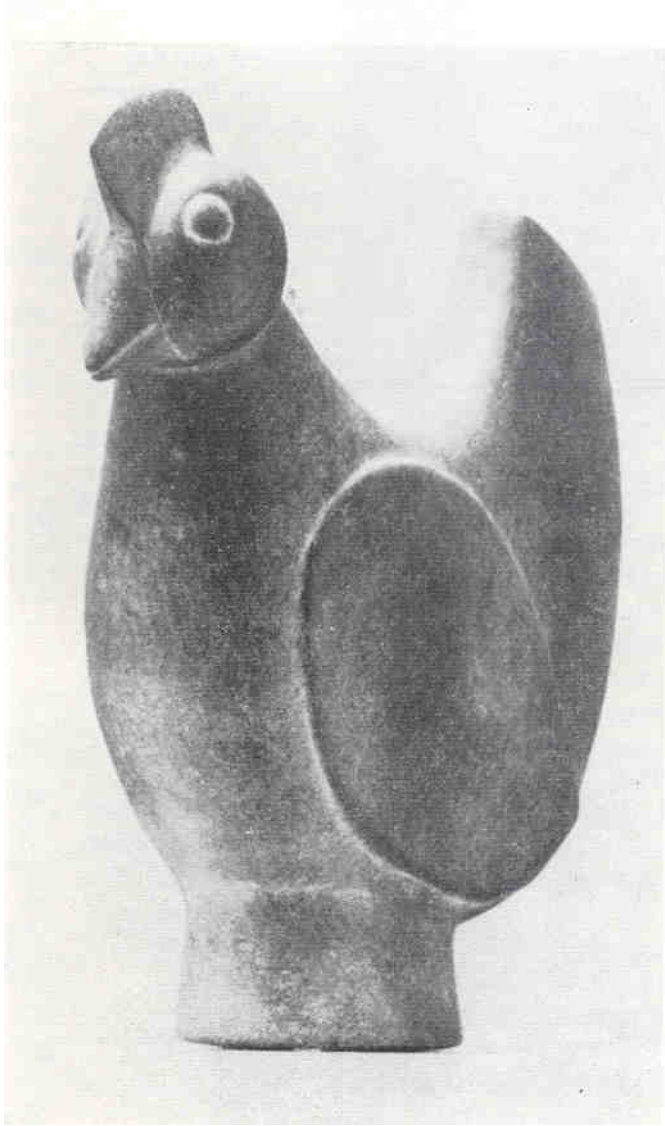
Toujours chez le Vukutu, la période sera marquée par la texture encore forte qui crée une segmentation du haut des pièces et génère par là même un contraste visuel, le cas des sculptures religieuses, des lions, des singes etc. tous symboles issus de la tradition de chasse.

Pendant les années de guerre, se sont développés des chefs-d'œuvre comme, "La peur devant la guerre" et "La victime" dans lesquels dominent les pierres non travaillées expression de l'insécurité sociale, dans une certaine mesure, le retour à la pierre naturelle. C'est la série de ce que nomme l'auteur les "Ungeborenen Tiere", les animaux avortés. L'iconologie qui caractérise cette époque ce sont les images pleines de sens pour le danger et les limites de possibilité humaine.

Après les indépendances, Takawira travaillera des figures qui reflètent les procès et l'on peut comprendre cela en ce sens que, la libération, l'indépendance crée le sentiment de vouloir juger les anciens dominateurs de tout le mal qu'ils avaient eu à faire. Un nouveau style devait encore naître au cours des années 1980 qui en même temps, rompt avec tout ce qui a été fait jusque là et ouvre la voie à une nouvelle forme. Je présente ici, pour permettre une plus grande appréciation, quelques images des œuvres de l'exposition :

---

<sup>189</sup> SAMPO-Barch, DR123, (unbearbeitet) / 1989 1. Teil/ 1/ Simbabwe, catalogue, (aus Bündel 26).



1-Akiyre B., Henne.



2-Musonza C., Kopf des Försters.

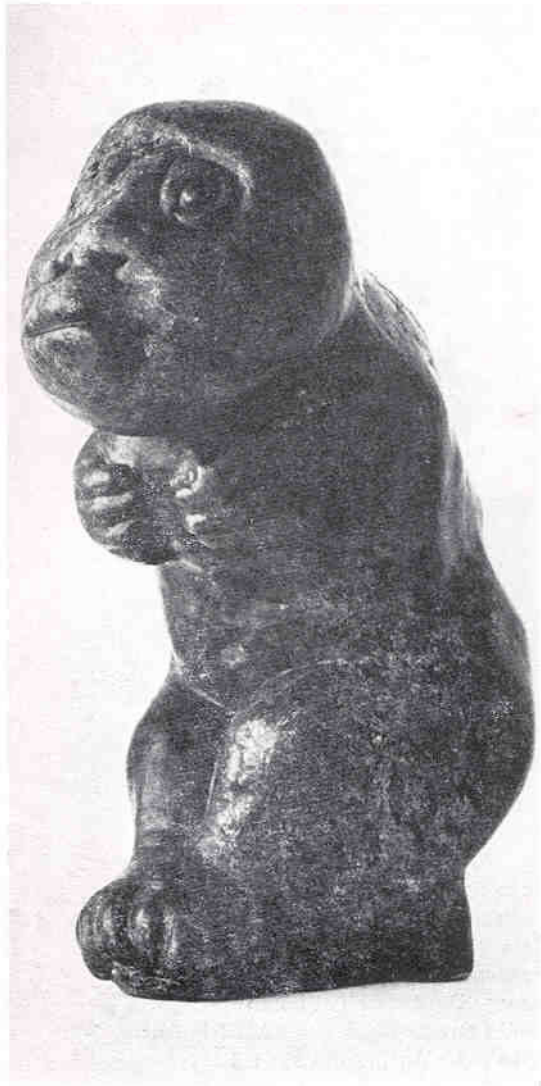


3-Matemera B., Zitzende Figur.



4- Chiwawa E., Le lapin.





5- Mukarobgwa T., Le Gorille.



6-Chasvingai O., Pointe de couteau.



7- Akuda F., La dame timide.

Que peut-on penser d'une telle exposition, qui présente des œuvres d'une riche histoire stylistique mais, qui sont restées près de la tradition et des mythes. C'est ce que je vais essayer de montrer à travers l'étude des différentes réactions de presse lors de ces expositions.

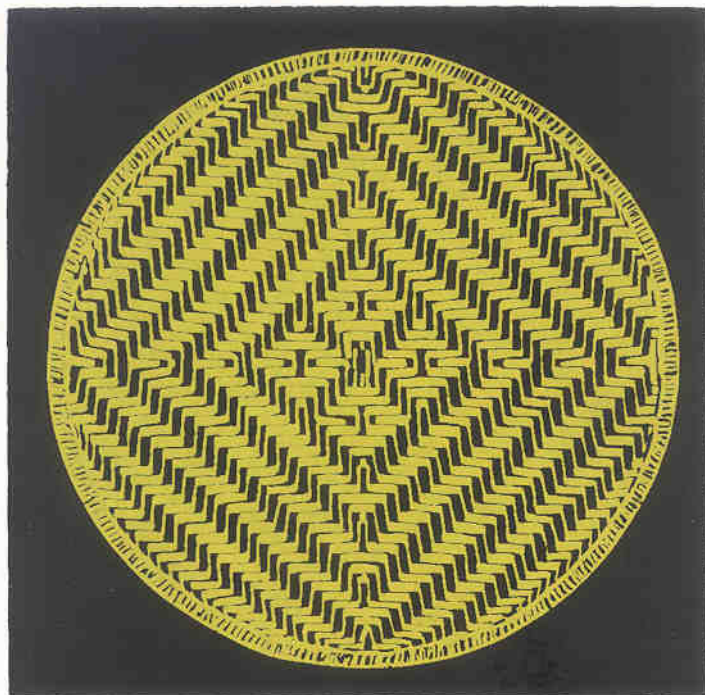
## **II. 2- LES REACTIONS DE LA PRESSE**

L'étude de la réception de l'art africain contemporain en ex-RDA m'a obligé à faire, comme cela avait été le cas pour l'ex-RFA, des recherches sur les réactions de presse après chaque exposition pour appréhender davantage ce qui avait été pensé ou non. Le problème, les documents concernant ces expositions en ex-RDA n'ont pas encore été travaillés aux archives nationales du nouvel Etat qu'est aujourd'hui l'Allemagne réunifiée. Cependant, le dévouement des employés m'a permis d'en trouver quelques uns et de pouvoir faire cette étude.

### **2. a- Les articles de l'exposition Kunst aus Tansania**

Pour cette exposition, j'ai trouvé 4 articles de presse dont deux d'un même journal et du même auteur : la Berliner Zeitung et deux autres. Mais avant tout, je voudrais aussi ici montrer la photographie du carton d'invitation. Là-dessus, il y a une des œuvres présentes à cette exposition un article de la vannerie :

# KUNST AUS TANSANIA



**Galerie am Weidendamm**

**Zentrum für Kunstausstellungen der DDR**

Le premier article auquel je vais m'intéresser est de l'ADN, organe de presse de l'ex-Etat du RDA parut le 07.07.1988, le jour même de l'inauguration de l'exposition. Ce journal en fait, donne le coup de départ des publications sur les événements qui se dérouleront ou se déroulent dans le pays. L'auteur n'est pas marqué et l'article rend compte de la cérémonie d'inauguration de l'exposition qui comprend des graphiques, des sculptures, des produits de l'artisanat et aussi des découvertes archéologiques, un coup d'œil à plus de 1,7 million d'années de tradition culturelle.

Le deuxième article a été publié le 08.07.1988 par Lutz Pretzsch dans le Berliner Zeitung. Comme le précédent article, il présente l'exposition comme à la fois, une exposition d'art et d'artefacts qui prouve selon lui l'antériorité humaine dans la région entre la Tanzanie et le Kenya. En effet, cette partie de l'Afrique a la réputation de contenir les fossiles les plus

anciens qui aient existé sur notre planète. Je ne veux pas revenir ici sur cette longue et tout de même intéressante histoire de l'humanité.<sup>190</sup>

De toute façon selon l'auteur, l'exposition est remarquable du fait de la présence des sculptures Makondé :

« Von besonderem Interesse sind die Schwarzen Ebenholzplastiken der Schnitzer vom Stamme der Makonde im Tansanisch-Mocambiquanischen Grenzraum...Attraktiv ist auch die naive Malerei der sogenannten Tingatinga Schule. »<sup>191</sup>

Remarquez qu'il parle de la peinture naïve en terme d'attraction. Le discours est catégoriquement différent de ce qui se dit de l'autre côté, j'y reviendrai.

Seulement, je ne peux comprendre tout ce qu'il met derrière "attractif". Si cela rejoint l'explication de gaieté de couleurs vives qu'en donne la presse et la critique occidentale, ce sera plutôt incompréhensible parce que ici, il le met en situation de comparaison avec la sculpture Makondé qu'il a qualifié de remarquable dans l'exposition.

Le troisième article que je vais étudier a été publié le 20.07.1988 par le même auteur que le précédent dans le même journal sauf que, 12 jours les sépare. Le début de l'article rappelle l'aspect archéologique de l'exposition marqué par des photographies et des fouilles qui ont permis la découverte des traces des premiers hommes sur terre et la reconstruction de deux à trois millions d'années d'histoire :

« Fußabdrücke, die Rekonstruktion eines zwei bis drei Millionen Jahre alten Schädels, dazu Steinklingen, Faustkeile und steinerne Gefäße führen in die Prähistoria Ostafrikas zurück. »<sup>192</sup>

La suite de l'article s'oriente vers l'artisanat présent dans l'exposition pour faire remarquer que les objets font plus penser à des jouets qu'à l'art :

« Neuer sind kleine gebrannte Keramikarbeiten, die menschliche Figuren oder Vögel darstellen. Sie erinnern eher an Spielzeug als an Kunst. »<sup>193</sup>

---

<sup>190</sup> Cf. *Histoire Générale de l'Afrique*, T1, UNESCO, 1980.

<sup>191</sup> DR123 (unbearbeitet) / 1988 3. Teil/ 10/ Tansania (aus Bündel 25), Berliner Zeitung du 08.07.1988.

<sup>192</sup> L. Pretzsch, Berliner Zeitung du 20.07.1988.

<sup>193</sup> Idem.

Par ailleurs, il parle une fois encore des sculptures Makondés qui pour lui sont issues d'un style caractéristique, qui a mûri et aujourd'hui admirées dans le monde entier :

« Anders die berühmten Makonde –Plastiken. Tansania ist ihre eigentliche Heimat, hier wurden sie von begabten Schnitzern erstmals aus dem schwarzen Ebenholz herausgearbeitet, der dafür typische Stil entwickelt und zur Reife gebracht. Heute finden sie in der ganzen Welt Bewunderung. Die Ausstellung zeigt einige sehr qualitätsvolle Beispiele, z. B. "Der Geist und der Kind" oder "Ujamaa" (Einheit). Durch die Darstellung der Frau als Familienoberhaupt wird zugleich auf die matrilineare Abstammungszugehörigkeit verwiesen. »<sup>194</sup> [sic]

Aussi pour lui, les nouveaux travaux en peinture et graphiques qui vont de la nature aux idylles avec des thèmes ayant trait au paysage des steppes, la neige sur le sommet du Kilimandjaro, la pirogue au couché du soleil ou encore les animaux sauvages par exemple sont mieux que l'ancienne peinture de femmes allant chercher de l'eau avec des jarres, des scènes de marché ou des tableaux montrant le commerce des esclaves. Distinguez que tout ce qu'il cite comme n'étant pas bon ou plutôt n'est plus bon comme œuvre donnent l'impression de souffrance humaine ou de simplification sociale. Pour lui, c'est encore plus intéressant la représentation de groupes de musique où il y a la gaieté, la joie de vivre, la danse, les batiks mais aussi :

« Und von eigenartig naivem Reiz sind die in kräftigen Farben gehaltenen Beispiele der sogenannten Tingatinga-Malerei mit ihren Vögeln und Krokodilen, Elefanten und Löwen, Giraffen und Zebras. »<sup>195</sup>

Cette peinture de l'école de Tingatinga pour lui, a fait son chemin depuis environ 30 années en ce moment là et donc, est véritablement comptable comme art valable.

Le quatrième article que je vais étudier ici est celui de Pierre Jardin sous le titre : *Tansania : Tingatinga Überraschung*.

Le début de l'article est consacré à la sculpture Makondé. Selon l'auteur, c'est une forme d'expression artistique qui fait désormais partie de l'espace international de l'art car, c'est une tradition sculpturale des ethnies situées entre le Mozambique et la Tanzanie reconnue depuis les années 1930 :

---

<sup>194</sup> Pretzsch, du 20.07.1988.



« In den 30er und 40er Jahren dieses Jahrhunderts begannen einzelne in die Gegend von Daressalam ungewanderte Makonde mit der Erarbeitung eines neuen Stils, der in den 60er Jahren in der Welt Aufmerksamkeit erlegte. Aus vollplastischen Tierfiguren, die noch als Vorläufer anzusehen sind, entwickelten jene durchbrochen gearbeiteten, abstrakt-expressiven Tier-Mensch-Dämon-Misch-Wesen, die heute neben den sogenannten Ujamaa-Plastiken den eigentlichen Makondestil ausmachen. »<sup>196</sup>

Dans l'exposition, il y avait aussi de ces catégories de sculpture sacrées mais qui sont restées très peu de temps. Les batiks, les graphiques et autres peintures du paysage, des scènes de marché et des scènes du passé du pays.

Mais la grande surprise pour lui, vient de la présence dans cette exposition des peintures de la fameuse école de Tingatinga :

« Diese Ausstellung hielt auch eine Überraschung bereit: eine naive Tiermalerei von großer dekorativer Wirkung und leuchtender Farbigkeit. Tingatinga nennt sich die tansanische Malweise, die ein vor 20 Jahren verstobener einheimischer Volkskünstler begründete und die nun schon von mehreren Künstler des Landes gepflegt wird. Die dargestellten Tiere- Löwen, Zebras, Vögel- leben in diesen Bildern noch in einer Art paradiesischer Unschuld miteinander. »<sup>197</sup>

Par contre, cet article interpelle à plus d'un titre. C'est surtout la fin, la dernière phrase du papier qui oblige à se poser sérieusement la question sur la raison de sa surprise à propos des peintures de cette école dans l'exposition ou simplement ce qu'il met derrière ce mot.

On peut bien sûr s'imaginer que sa surprise vienne du fait que la peinture de cette école, à commencer par celle de son initiateur, soit vraiment naïve, mais pourquoi.

D'abord parce que cette peinture en elle-même porte déjà cette étiquette liée aux couleurs un peu vives qu'elle utilise et ensuite, par les sujets peints. C'est le cas des animaux peints ensemble, qui vivent dans le meilleur des mondes possible entre eux sans haine et c'est certainement cela qui a poussé Jardin à user du mot "noch" qui signifie encore. Le siècle dernier avait été effectivement très dur pour l'humanité pour qu'on continue à croire à ce qui

---

<sup>195</sup> Idem.

<sup>196</sup> SAPMO-BArch, DR 123, Tansania: Tingatinga Überraschung, document non encore travaillé provenant du bureau 25, Neue Berliner Illustrierte du 29.07.1988.

n'existe plus. Cela rappelle aussi les images que les religions ont longtemps utilisées pour endormir les peuples sous prétexte que le paradis dans l'au-delà se présente justement ainsi et donc, il ne faut pas commettre pendant son existence des fautes pour se priver de cet espace de bonheur. Mais, cela constitue une interprétation de premier degré. On peut en envisager une autre. Celle qui caractérise la culture africaine en général et qui veut que, pour vivre, l'on n'a pas besoin d'écraser les autres, tout le monde est complémentaire et utile à l'existence.

D'autre part, malgré les guerres, les haines, l'exploitation de la misère et des peines des autres, l'homme doit toujours continuer à rêver, à espérer et c'est cela le sens d'une œuvre d'art quelque soit l'endroit du monde qui l'a vu naître. La nostalgie et l'utopie ne doivent pas désertir notre quotidien et s'il y a bien quelqu'un qui peut encore susciter ces émotions, c'est à ne point douter un artiste.

## **2. b- Les articles de l'exposition Steinskulpturen aus Zimbabwe**

Cette exposition détient, en tout cas pour ce que j'ai vu jusqu'à présent, la palme d'être une des plus grandes expositions consacrées à l'art africain contemporain dans l'ex-RDA, comme je le disais déjà plus haut à propos de son catalogue.

Pour les réactions de presse, j'en dénombre environ 20. Il y en a même une qui a été publiée à peu près un mois après la fin de l'exposition dans exactement la Weltbühne, j'en reparlerai certainement plus tard. Je commencerai l'étude des réactions de presse par la livraison de ADN sur l'exposition que ce soit à Erfurt ou à Berlin. D'abord en ce qui concerne Erfurt.

Le premier article a donc été publié en Décembre 1988 et fait le rapport de l'exposition. 68 sculptures de 39 artistes ont été exposées à Erfurt. Selon l'auteur, les œuvres expriment la portée de la mythologie et des légendes dans le quotidien des zimbabwéens :

« Die Alte Shona-Kultur mit ihrer Blütezeit im 13. bis 15 Jahrhundert wird im heutigen Simbabwe als Bestandteil der Kulturellen Identität begriffen. »<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> Idem.

<sup>198</sup> SAPMO-Barch, DR 123, Steinskulpturen aus Simbabwe, document non encore travaillé provenant du bureau 25, ADN, déc. 1988.

Cela explique donc, comme je l'ai déjà fait remarquer, la présence de l'oiseau des Mashona dans le drapeau du Zimbabwe et même dans toute la vie quotidienne comme on va le voir dans l'article qui suit.

Le deuxième article concernant l'exposition à Erfurt intitulé : *Geister mit Flügel* et signé Constanze Treuber. Elle commence à décrire comment l'oiseau est présent dans la vie quotidienne des zimbabwéens, dans le drapeau, les billets et les monnaies en usage et surtout, sert dans la publicité des firmes. Pas un seul touriste n'échappe à l'omniprésence de l'oiseau mythique qu'il retrouvera partout sur son chemin.

Seulement, l'auteur ne comprend pas l'ignorance ou du moins, l'apparente ignorance d'une telle richesse culturelle que manifestaient les occidentaux :

« Europäische Vorurteil und unwissenschaftliche Oberflächlichkeit zunächst, Später Weiße Arroganz gegen besseres Wissen haben Groß Simbabwe... alle möglichen Ursprünge und Gründer bis zu den Phöniziern und der Königin von Saba Zugewiesen; nur Schwarzafrikanisch durften sie nicht sein. »<sup>199</sup>

Ce n'est pas étonnant, ce n'est pas la première fois qu'on dénie aux africains la capacité de faire tel ou tel chose mais aussi la prétention d'être à l'origine de tel autre chose malgré parfois des preuves irréfutables comme vient de l'établir Treuber dans cette citation, j'en avais fait allusion plus haut lorsque je parlais de l'art africain traditionnel.

Par ailleurs, l'auteur essaie de montrer ici comment les artistes Mashona sont très peu, pour ne pas dire pas du tout influencés par les œuvres des autres cultures et surtout leur relation à la nature d'abord par rapport au matériau utilisé et ensuite par rapport à leur relation familiale :

« Fast unbeeinflusst von kunstwerken anderer kulturkreise leben die shona-Bildhauer allein oder in Gruppen meist abseits der Städte im Innern des Landes...so haben die Künstler auch zu ihrem stofflichen Material eine natürliche "familiäre" Beziehung. »<sup>200</sup>

Quant à Berlin, le premier article consacré à l'exposition est aussi de ADN, publié en Février 1989 et relate l'exposition mais cette fois, ce sont 67 sculptures qui sont exposées. Certainement une est restée à Erfurt. Je rappelle que le ministre zimbabwéen de la culture qui

---

<sup>199</sup> Constanze Treuber, *Geister mit Flügel*, Frei Welt, in Bildende Kunst, 26-01-1989, pp. 32-33.

<sup>200</sup> Idem

participait à la cérémonie d'inauguration de l'exposition avait déclaré qu'une pièce, au choix du pays hôte, resterait dans chacun des pays dans lesquels irait l'exposition pour que ces peuples partagent avec le Zimbabwe l'époque de sa prospérité culturelle. Selon l'auteur, la Shona sculpture rend compte de la réalité de la vie du Zimbabwe :

« Shona-Skulpturen würden die Realität des Lebens in Simbabwe Widerspiegeln und seien Ausdruck des Vergangenen und gegenwärtigen in diesem Land. »<sup>201</sup>

Le deuxième article dans le cadre de cette exposition est en fait une lettre d'un correspondant de l'ADN à Harare qui tire l'attention des autorités de l'ex-RDA sur le danger qui menace les pièces de la Shona sculpture. Certaines ont disparu du fait du vol et d'autres, clandestinement vendues en Europe de l'Ouest et aux Etats-Unis, sa valeur sur le marché de l'art est considérable, il écrira ceci :

« Kunstwissenschaftler sehen sie als die Wahrscheinlich bedeutendste Kunstform an, die der afrikanische Kontinent im 20 Jahrhundert hervorgebracht hat. »<sup>202</sup>

Cela montre l'importance de l'organisation de cette exposition en ex-RDA au lieu que cela se déroule dans un pays capitaliste. Cela est davantage mis en exergue lorsque, après une exposition de Sylvester Mubayi à Londres, un journaliste décide d'en faire un article dans "Art Review". Répondant à une question qu'il s'est posé dans le papier à propos du sculpteur Anglais, que l'on dit l'un des plus grands au monde : Qui après la mort d'Henry Moore est le plus grand sculpteur du monde ? Il répond ceci :

« A ma connaissance, il y a trois possibles successeurs : Sylvester Mubayi, Joseph Ndamderika et Nicolas Mukamberanwa et tous les trois sont zimbabwéens. »<sup>203</sup>

Et le correspondant d'ajouter:

« Mit solchen Reverenzen läßt sich aus Simbabweischen Shona-Skulpturen in der westlichen Welt natürlich leicht Profit Schlagen. »<sup>204</sup>

---

<sup>201</sup> SAPMO-Barch, ADN, Fev.1989

<sup>202</sup> Ibid, ADN, Jun 1989

<sup>203</sup> Idem.

<sup>204</sup> Idem.

Ce qui revient à dire que les autorités de l'ex-RDA ont le devoir (fraternel découlant de l'appartenance à la même sphère idéologique) maintenant de protéger les Shona sculptures de la razzia occidentale.

La diffusion de l'existence de cette exposition doit atteindre, tout le monde et partout dans le pays conformément aux mesures prises lors de l'ouverture de la galerie "Dresdener Gemäldegalerie" le 29.09.1963 et dont l'une des plus importantes ordonne ceci :

« Die Ausstellung, soweit es irgend geht, bekannt und populär zu machen. »<sup>205</sup>

C'est pourquoi, même dans le Bauernecho, l'organe de presse des paysans de l'ex-RDA, en sa parution du 07-02-1989, l'on a présenté aussi l'exposition avec photographies à l'appui et invite tous les lecteurs à aller la voir. En fait, il ne s'agit à proprement parler, pas d'un article de journal complet mais, de quelques lignes assez significatives et symboliques pour que j'en parle.

Le troisième article dont je vais parler ici est celui de Jutta Ehlert, sous le titre *Wunschträume und Bilder auf Leinwand und in Stein über zwei Ausstellungen*. L'exposition Steinskulpturen aus Simbabwe a été inaugurée en même temps que l'exposition personnelle d'un peintre Berlinoise Rolf Händler. L'article révèle que ce sont deux expositions qui se tiennent au même moment et au même endroit. Il rappelle l'histoire de la Shona sculpture et ose une comparaison entre les deux expositions du point de vue du peu d'extravagance des œuvres exposées :

« Diese sogenannten Shona-Plastiken, darunter werden zeitgenössische Steinbilder verstanden, sind kompakte, spannungsvoll gerundete Skulpturen. Über 65 derartige Arbeiten sind zu bewundern. Doch genau wie bei der Rolf Händler- Ausstellung gilt eines: Weniger wäre mehr. »<sup>206</sup>

Car cet artiste, selon la formulation de sa vision de l'art, est très proche des sculpteurs Mashona du Zimbabwe qui, expriment l'indicible. Il écrivait ceci:

---

<sup>205</sup> SAPMO-Barch, DR/ 1 / 8010/ 51.

<sup>206</sup> SAPMO-Barch, DR 123, Wunschträume und Bilder auf Leinwand und in Stein, document non encore travaillé provenant du bureau 25, Tribune du 09.02.1989.

« Das Gefühl sollte beim Künstlerischen Arbeiten zum Gesetz werden, damit man die unsagbaren Dinge sagen kann, Inneres nach außen kehrt, um mit der Seele und dem Herzen sprechen zu können. »<sup>207</sup>

Je le disais plus haut, la Shona sculpture exprime beaucoup plus l'idée qui sous-tend sa création et qu'on ne peut traduire autrement que par ces formes palpables actuellement exposées.

Le quatrième article à étudier est signé des initiales A. W. et intitulé : *Kann Man* :

« Steine schnitzen? Nein, dachte ich bis gestern. Nun weiß ich es anders. »<sup>208</sup>

Qui l'eut cru, en 1989, on pouvait penser que la sculpture de la pierre était répandue, non à double titre, car d'abord l'auteur de cet article lui même ne s'imaginait pas que cela soit une chose possible que des êtres humains arrivent à tailler artistiquement la pierre. Peut-être s'était-il introduit dans nos mémoires le travail des hommes préhistoriques pour qu'on le croie, pour certains en tout cas, impossible à notre époque et pour d'autres, comme moi, très répandue.

Ensuite, selon la déclaration du Pr. Rogers, directeur de la galerie nationale du Zimbabwe en 1989, ce n'est pas si courant que cela de voir des sculpteurs de pierre :

« Die Kunst des Steinschnittzens findet man nur zweimal auf der Welt: in Kanada bei einem Indianerstamm und in Simbabwe, wo monatlich mehrere Männer gewissermaßen aus dem Busch kommen und mir vollendete Arbeiten bringen. »<sup>209</sup>

Deux ethnies en ce moment là, sont capables de sculpter, artistiquement parlant, la pierre. Cependant, il semblerait que d'autres peuples aient eu à sculpter la pierre sans qu'on ait encore la précision sur la période à laquelle se situerait cette production.<sup>210</sup>

La suite de l'article a été consacrée au noble geste du ministre zimbabwéen de la culture dont j'ai déjà parlé plus haut et qui consistait à laisser dans chacun des pays recevant l'exposition

---

<sup>207</sup> Idem.

<sup>208</sup> SAPMO-Barch, DR 123, Kann Man, document non encore travaillé provenant du bureau 25, Sonntag du 12-02-1989

<sup>209</sup> Idem.

<sup>210</sup> Cf. J. Adande, "Histoire de l'art et histoire nationale" in *Afrika Zamani*, revue annuelle d'histoire africaine, CODESRIA, Yaoundé, juillet 1993. Cf. aussi A. Adande, "Les sculptures en pierre du lieu dit Bidojato", (district rural de Ouèssè, Province du Zou), In cahiers des archives du sol, N°1, 1986-87, pp. 112-123.

une des pièces de leur choix. Ce sera ainsi que le Zimbabwe partagera sa période de prospérité avec les nations socialistes (s'entend) d'Europe :

« Die Galerie in Harare hat sich mehr als eine freundliche Geste ausgedacht: In jedem Land darf eine Skulptur eigener Wahl bleiben. So hoffen wir, schreibt der Minister für Kultur Simbabwes David J. Kwidini im Begleitkatalog, daß wir mit den befreundeten Nationen Europas Anteil an der Blütezeit haben, von der wir glauben, daß sie ohnegleichen ist. »<sup>211</sup>

D'autres articles comme celui de L. Pretzsch, son deuxième article sur l'exposition publié le 14-02-1989 dans la Berliner Zeitung sous le titre de : *Tief verwurzelt in alten Tradition* et celui de Thomas Tenzler, publié le 17.02.1989 dans Wochenpost sous la désignation suivante : *In der Flagge ein steinerner Vogel* rappellent l'historique de la tradition sculpturale des Mashona. De même ils rappellent la symbolique de leurs œuvres et les raisons à la fois matérielles et naturelles qui ont favorisé l'émergence de cet art. Il serait en effet plus compliqué de réussir autre forme d'art notamment la difficulté d'acquérir le matériel pour la peinture par exemple, les pinceaux et les peintures en elles même mais aussi, la facilité de se procurer la pierre qui est dans la nature directement à portée de main et surtout de qualité adéquate.

Le dernier article qui m'intéresse dans le cadre de cette étude est celui de Renate Hoffmann, publié le 21.03.1989 plus d'un mois après le finissage de l'exposition dans Weltbühne sous le titre de : *Sprache des Steins*. L'auteur signale tout de suite l'appartenance des pièces à la galerie nationale d'Harare, chose plutôt rare sous les tropiques africaines, avant de montrer le processus qui amène de l'apprentissage à la création :

« Zwar ist die Steinschnitzerei unter ihnen eine alte Kunst. Doch fällt es im Anblick der ausgewählten Arbeiten schwer, der Information zu folgen, daß die Künstler nur in begrenztem Umfang über eine Ausbildung verfügen. Sicheres Formgefühl, Gespür für das rechte Maß von Gelöstheit und Spannung, Konzentration auf das Wesentliche –alles zeugt von Meisterschaft. Hier

---

<sup>211</sup> SAPMO-Barch, DR 123, Kann Man, document non encore travaillé provenant du bureau 25, Sonntag du 12.02.1989



gewinnt der Gedanke im Stein Sprache. Viele Motive entstammen der Mythologie, in der die Natur großen Raum einnimmt. »<sup>212</sup>

C'est un peu ce que je rappelais plus haut. L'expression artistique des sculpteurs Mashona provient beaucoup plus de l'existence d'un fond culturel, mythologique et légendaire fort que de la pure imagination et de la fantaisie. Résultat, les formes sculptées sont plus communicatives et donnent beaucoup plus à penser. Cela semble aussi rejoindre ce que je disais tout à l'heure concernant l'aspect minimaliste de cette sculpture, et l'auteur de cet article le confirme lorsqu'elle écrit :

« Die Porträts und figürlichen Darstellungen sind von großer Eindringlichkeit und Dichte. Wenige Linien sagen Wesentliches. Die "schüchterne Dame" von AKUDA hätte den Titel nicht nötig. »<sup>213</sup>

C'est bien cela le sens des oeuvres de la Shona sculpture surtout qu'elles sont réalisées avec une pierre particulière, la serpentine à multiples couleurs selon les degrés de polissage.

Toutes ces expositions dont je viens de parler ont été organisées par das Zentrum für Kunstausstellungen des Ministeriums für Kultur de l'ex-RDA qui s'occupe des échanges culturels et des expositions entre le pays et l'étranger. C'est à ce centre que je vais consacrer la prochaine partie de mon travail.

---

<sup>212</sup> SAPMO-Barch, DR 123, Sprache des Steins, document non encore travaillé provenant du bureau 25, Weltbühne du 21.03.1989.

<sup>213</sup> Idem.

## II. 3- LES INSTITUTIONS

L'étude des institutions de l'ex-RDA ne se fera pas exactement comme il en avait été pour l'ex-RFA pour des raisons qu'on peut penser évidentes.

En ex-RDA, comme je le montrerai tout au long de cette partie de mon travail, il n'y a qu'une seule institution qui soit chargée de l'organisation des expositions en provenance de l'extérieure mais, collabore bien entendu avec d'autres départements plus ou moins directement concernés par l'exposition.

### **\*Zentrum für Kunstaussstellungen des Ministeriums für Kultur**

Ce centre est le principal organisateur ou du moins le principal exécutif, comme je le montrerai plus bas, des programmes d'expositions conclu entre l'ex-RDA et les autres pays du monde notamment, les pays africains. C'est un département directement rattaché au ministère de la culture. Pour l'organisation des expositions, comme un peu partout dans le monde, il y a des réunions exploratoires qui sont sanctionnées par des procès verbaux. Pour donc éviter d'étudier le fonctionnement de l'institution, comme je l'ai déjà fait en étudiant les institutions de l'ex-RFA, je vais tout juste parler des modèles de ces procès verbaux qui permettront de comprendre un certain nombre de faits qui ne sont pas évidents si on ne voit que de l'extérieur.

En effet, dans l'organisation d'une exposition, il existe trois niveaux :

Ainsi, pour ce qui est du premier niveau, c'est le ministre en personne qui préside la réunion préparatoire. La réunion en ce moment est certainement décisionnelle, il faut noter que ce n'est plus à cet instant que l'on décide de faire ou non l'exposition, cela est su et il s'agit d'une réunion d'orientation des tâches à accomplir.

Voici un exemplaire du procès verbal à ce niveau de travail<sup>214</sup> :

---

<sup>214</sup> SAPMO-Arch, DY 30/IV 2/2.033 du bureau Lamberz, 1965-78

## Protokollmuster für Ausstellungen

### Protokollstufe I

- MfK
- Minister
  - Staatssekretär/Stellvertreter des Ministers
  - Leiter der Fachabteilung und Mitarbeiter
  - Leiter der Länderabteilung und Mitarbeiter
  - Leiter der Pressestelle
- MfAA
- Staatssekretär/ Stellvertreter des Ministers
  - Leiter der Länderabteilungen/Sektor und Mitarb.
  - Leiter der Abt. KAB
- CD
- Botschafter und Kulturattaché der entsendenden Länder
- ZK
- Leiter der Kulturabteilung
  - Sektorleiter Int. Verb.
  - Mitarbeiter Fachsektor
- Magistrat
- Oberbürgermeister/Stadtrat für Kultur

Vertreter weiterer Einrichtungen, Verbände, gesellschaftlicher Organisationen, DSF oder Freundschaftsgesellschaften, Persönlichkeiten etc.

Remarquez comme je le disais plus haut la présence du ministre et du maire ou préfet de la ville concernée dans la réunion.

Au deuxième niveau déjà, c'est le secrétaire d'état qui préside la réunion. Elle permet certainement de confirmer ce qui est faisable et ce qui ne l'ai pas ou de s'entendre sur les dernières modalités avec le pays partenaire.

Voici aussi un exemplaire de procès verbal de ce genre de réunion<sup>215</sup> :

### Protokollstufe II

- |           |   |
|-----------|---|
| MfK       | - Staatssekretär/Stellvertreter des Ministers<br>- Leiter der Fachabteilung und Mitarbeiter<br>- Leiter der Länderabteilungen und Mitarbeiter<br>- Pressestelle |
| MfAA      | - Stellvertreter des Ministers<br>- Leiter der Länderabteilung/Sektor und Mitarbe<br>- Leiter Abt. KAB  |
| ZK        | - Leiter der Kulturabteilung<br>- Sektorleiter Int. Verb.<br>- Mitarbeiter Fachsektor   |
| CD        | - Botschafter und Kulturattaché der entsendende<br>Länder   |
| Magistrat | - Stadtrat für Kultur   |

Vertreter weiterer Einrichtungen, Verbände, gesellschaftliche Organisationen, DSF oder Freundschaftsgesellschaften, Persönlichkeiten etc.

---

<sup>215</sup> Idem.

Sur celui-ci, on constate la disparition du ministre mais du préfet aussi qui laissent la présidence de la réunion, comme je le mentionnais tantôt, au secrétaire d'Etat.

Au troisième niveau, le procédé est de même, au fur et à mesure que la date du vernissage de l'exposition s'approche les tâches principales décidées pendant les deux premières réunions avec le ministre doivent rentrer en exécution, le secrétaire d'état n'est plus là, ce sont les cadres d'exécution qui se retrouvent que ce soit du côté des cadres de l'ex-RDA ou du côté du pays concerné. Remarquer qu'au lieu de l'ambassadeur, c'est l'attaché culturel qui vient à cette dernière réunion.

### Protokollstufe III

MfK	- Leiter der Fachabteilung und Mitarbeiter - Leiter der Länderabteilung und Mitarbeiter - Pressestelle
MFAA	- Leiter der Länderabteilung/Sektor und Mitarbeiter - Leiter der Abt. KAB
CD	- Kulturattaché
ZK	- Sektorleiter und Mitarbeiter der Kulturabt.
Magistrat	- Stadtrat für Kultur

Vertreter weiterer Einrichtungen, Verbände, gesellschaftlicher Organisationen, DSF oder Freundschaftsgesellschaften, Persönlichkeiten etc.

Beabsichtigt die Botschaft des entsendenden Landes Vertreter weiterer diplomatischer Einrichtungen zur Ausstellungseröffnung zu laden, so ist diese aufzufordern, rechtzeitig (14 Tage vorher) eine entsprechende Liste vorzulegen oder die Einladung selbständig vorzunehmen.

Einladungskarten werden grundsätzlich nicht pauschal an ausländische Vertretungen übergeben.



Voilà le modèle intangible sur lequel se déroule l'organisation des expositions en ex-RDA mais, il y a un supplément de directives pour l'accomplissement de ces tâches, ce qui suit :<sup>216</sup>

#### Anhang zur Direktive

I. Auf dem Plakat bzw. im Katalog werden folgende Institutionen genannt:

Varianten (bitte die zutreffende Variante ankreuzen!)

1. Ministerium für Kultur der DDR
2. Ministerium für Kultur der DDR und Partnerministerium
- ☒ 3. Zentrum für Kunstaussstellungen der DDR bzw. entsprechendes Museum
4. ZfK bzw. entsprechendes Museum in Zusammenarbeit mit weiteren Einrichtungen

(Die Varianten 1 und 2 sollten bei besonderen kulturpolitischen Höhepunkten gewählt werden, z.B. Kulturtagen)

Sollen auf dem Plakat bzw. im Katalog weitere ausländische Institutionen genannt werden? Wenn ja, in welcher Weise?

lohngebot

Soweit bis Redaktionsschluß bekannt, enthalten Plakat bzw. Katalog Orte und Termine der Ausstellung.

II. Als Einlader für die Protokollveranstaltung zeichnet:

Varianten (bitte die zutreffende Variante ankreuzen!):

1. Minister für Kultur
2. Stellvertreter des Ministers für Kultur
- ☒ 3. Direktor des Zentrums für Kunstaussstellungen der DDR
4. Direktor des Zentrums für Kunstaussstellungen der DDR und Leiter anderer Institutionen der DDR

(Die Varianten 1 und 2 sollten bei besonderen kulturpolitischen Höhepunkten gewählt werden, z.B. Kulturtagen)

<sup>216</sup> Ibid, p. 3.

Donc les affiches de publicité pour les expositions comme les cartes d'invitation, ont aussi un modèle établi qui est de rigueur comme présenté ci-dessus.<sup>217</sup>

Je donne ici la signification des abréviations qui se trouvent sur les textes :

MfK : Ministerium für Kultur

MfAA: Ministerium für Ausland Arbeit

CD: Korps Diplomatisch

ZK: Zentrum für Kunstaussstellungen

Enfin. Comme je l'ai fait plus haut pour l'étude des institutions de l'ex-RFA, je prendrai le cas d'une exposition pour illustration : ce sera l'exposition : *Nigeria heute* qui s'est déroulée au Ausstellungszentrum am Fernsehturm du 14 au 31 juillet 1982 organisée en coopération entre le Zentrum für Kunstaussstellungen de l'ex-RDA et le département fédéral de la culture de Lagos au Nigeria. Le représentant du Nigeria à cette occasion est Garba Ashiwaju. Quelques années auparavant, précisément de 1960 à 1968 il fut étudiant en ex-RDA à l'institut d'études africaines de l'Université Karl Marx à Leipzig où il enseigna les langues africaines et où il fit aussi un doctorat. On comprend donc, qu'il y a eu une collaboration qui a abouti à l'organisation de cette exposition, c'était la première exposition du Nigeria en ex-RDA.

Malheureusement, je n'ai pas pu accéder au catalogue de cette exposition pour des raisons que j'avais commencé à évoquer plus haut à savoir :

La plupart des documents provenant de l'ex-RDA, surtout en ce qui concerne ceux des expositions de l'art africain contemporain et des articles de journaux, ne sont pas encore totalement répertoriés aux archives fédérales et donc, cela engendre de sacrées difficultés pour leur accès. Cependant, j'ai pu avoir quelques articles de journaux qui donnent leurs impressions sur l'événement.

Le premier article à étudier pour cette exposition est celui de Lutz Pretzsch sous le titre : *Traditionelles und Gegenwärtiges*. Au début de l'article, Pretzsch montre comment le Nigeria compte parmi les nations les plus riches du monde, culturellement parlant s'entend :

---

<sup>217</sup> Ibid, document complémentaire.



« In der Schatzkammer der Weltkultur ist Nigeria, das bevölkerungsreichste Land Afrikas, vor allem mit drei Namen vertreten: den Kulturen von Nok, Ifè und Benin. »<sup>218</sup>

Ensuite, il fait l'historique de l'art traditionnel au Nigeria que je ne vais pas aborder à nouveau ici avant de présenter l'originalité des œuvres présentes à l'exposition. Il y aurait 24 chefs-d'œuvre de la peinture et 16 sculptures. Les écoles d'art et la politique de collection dans le pays seraient la source de ce succès :

« Die einzelnen Malschulen, die hauptsächlich an den Universitäten und Colleges des Landes konzentriert sind, variieren dabei je nach Landesteil sehr stark voneinander. Alle Werke stammen aus dem Besitz der staatlichen Nationalgalerie von Lagos und wurden von der Abteilung Kultur des Bundesministeriums für Soziale Entwicklung, Jugend, Kultur und Sport der Bundesrepublik Nigeria für diese Ausstellung zusammengestellt. »<sup>219</sup>

Il existe au Nigeria des peintres formés dans les académies d'art depuis 1930 et qui, connaissent les méthodes de la peinture réaliste. Les peintures et les collages présents dans l'exposition sont selon lui caractéristiques des régions d'origine des artistes. C'est notamment le cas de Jimoh Buraimoh qui, vient de l'Ouest du Nigeria dont les motifs folkloriques apparaissent dans ses œuvres.

Enfin selon lui, seules les sculptures sont en réalité attractives dans l'exposition :

« Eigentliche Attraktion der Ausstellung indessen sind die Plastiken. Fast ausschließlich sind es Holzskulpturen, gefertigt aus Mahagoni oder Ebenholz. Häufig steht wiederum die Frau im Mittelpunkt der Gestaltung. Daneben sind es Bereiche aus dem traditionellen Leben der Stämme, die zur Darstellung verlocken: Der Trommler, der Jäger, der Oduduwa als mythologischer Ahnherr bestimmter Yoruba-Sippen oder der Shango (auch Sango-) Kult, der dem Gewittergott und zugleich mythischen Reichsgründer der Yoruba-Volkes gewidmet ist. »<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup>VKB-ZA, Sammlung VII, 9 bis 9.3, Pretzsch, L., Traditionelles und Gegenwärtiges, Berliner Zeitung du 17.07.1982.

<sup>219</sup> Idem.

<sup>220</sup> Idem.

Pretzsch, on le voit clairement, a été impressionné par les œuvres surtout les sculptures représentées à cette exposition.

Le deuxième article que je vais étudier est du même auteur, Lutz Prezsch mais, cette fois-ci publié dans Neue Berliner Illustriert, Die Zeit im Bild du 30.07.1982 et intitulé : *DDR/Nigeria : Wiedersehen nach 14 Jahren.*

L'essentiel de l'article est consacré au représentant du Nigeria qui a participé au vernissage de l'exposition, Garba Ashiwaju qui, comme je le mentionnais plus haut, avait séjourné 8 années durant en ex-RDA où il avait fait des études avant de rentrer chez lui prendre des responsabilités dans le domaine culturel.

Il reprend les explications qu'il avait données de l'exposition dans le précédent article avant de rapporter quelques propos de Garba Ashiwaju lors du vernissage :

« Ein Ereignis von großer Bedeutung beim Bestreben, die gegenseitigen kulturellen Beziehungen auszubauen. »<sup>221</sup>

Propos plein de sens mais qui, n'ont pas été suivis d'effets à long terme. Le Nigeria n'est pas un Etat fondamentalement communiste et les quelques cadres formés dans les pays communistes ne suffisent pas à faire le poids dans un pays aussi grand et très enclin au commerce donc plutôt libéral.

Le troisième article est de Ariane Beygang, publié dans Neues Deutschland du 28.07.1982 sous le titre: *Jahrtausende- bewahrt in einer jungen Kunst'Malerei, Grafik und Plastik aus Nigeria in Berlin.*

La particularité de l'exposition vient en fait de la nouveauté, de la découverte de l'art du Nigeria, des pièces représentées :

« Erneut macht uns eine Sonderschau am Berliner Fernsehturm mit der Kunst eine afrikanischen Volkes bekannt. Diesmal zeigt das Ausstellungszentrum zum erstenmal in der DDR Plastiken, Gemälde und Grafiken, die in den letzten Jahren in der Westafrikanischen Bundesrepublik Nigeria entstanden sind. »<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup>VKB-ZA, Sammlung VII, 9 bis 9.3, Prezsch, Lutz, DDR/Nigeria: Wiedersehen nach 14 Jahren, Neue Berliner Illustriert, Die Zeit im Bild du 30.07.1982.

<sup>222</sup>VBK-ZA Sammlung VII, 9 bis 9.3, Beygang, A., Jahrtausende- bewahrt in einer jungen Kunst, Neues Deutschland du 28.07.1982.

C'est donc la première fois que l'art du Nigeria est exposé dans le pays, et je comprends que cela puisse effectivement susciter de la curiosité et de l'émerveillement. Elle voit dans ces arts les formes d'expression traditionnelles de l'art africain chargé d'expériences dont s'est inspiré l'art moderne Ouest européen.

C'est à cette nouvelle vague d'artistes africains qu'appartient le sculpteur Ben Enwonwu dont les œuvres exposées ici en forme de danse sur la rythmique africaine sont sensibles et plein de charme malheureusement, ses pièces en bronze dit-elle ne sont pas exposées ici mais qui se trouvent au musée de Lagos notamment la sculpture du Shango mondialement connue. Il en est de même de son collègue Idubor Félix, un maître de la sculpture de bronze mais aussi de bois d'ébène qui fait toujours grande impression.

Contrairement à ce qu'écrivait Pretzsch, auteur de l'article précédent, elle, elle trouve les peintures et graphiques très expressives et sensibles surtout qu'elles sont caractérisées par de grands noms de la peinture :

« Ein expressiver Stil charakterisiert Geölier und Grafiken, die traditionelle Maskenmotive variieren, darunter die Arbeiten von Chuks Anjahwu oder die "Büste einer Frau" von Osunde und "Weibliche Form" von Airen. Die verschiedenartigsten Farben, Perlen, Muscheln und Samen Fügten Jimoh Buraimoh, Rufus Ogundele, Twins Seven-Seven zu ungemein dekorativ wirkenden Gebilden. Einige ihrer Arbeiten schmücken öffentliche Plätze des Landes. »<sup>223</sup>

Je pourrais encore faire le commentaire d'un ou deux articles relatifs à cette exposition, mais je crois que les trois résument bien le reste en ce sens qu'à y voir de près, ce sont les mêmes idées qui reviennent.

A la fin de cette étude sur la réception de l'art africain contemporain dans l'une et l'autre Allemagne, je vais passer à la comparaison de ces différentes façons de percevoir ou de juger parfois les mêmes choses.

---

<sup>223</sup> Idem.

### **Chapitre Troisième: COMPARAISON : RFA et RDA**

L'étude de la comparaison de la réception de l'art africain contemporain dans les deux ex-Etats de l'Allemagne, la RFA et la RDA procèdera, comme je l'avais déjà signalé dans mon introduction, de la même façon que l'étude de cette réception dans chacun des pays. Le problème qui peut éventuellement se poser ici, c'est l'empiètement des idées les unes sur les autres en ce qui concerne par exemple la comparaison des expositions et leurs organisations et la comparaison des institutions, mais je veille à ne pas tomber dans ce piège.

D'autre part, la majorité des expositions qui sont de même origine c'est-à-dire venant d'un même pays ou d'un même artiste et qui pouvaient donc facilement servir de comparaison n'ont malheureusement pas eu lieu pendant la même période ou au moins à deux ans près, ce qui change forcément les contextes. Parfois, la différence est énorme. C'est le cas notamment des sculptures Makondé, alors exposées en 1970 à Hambourg et en 1971 à Stuttgart, elles ne le seront en ex-RDA, pour la première fois, qu'en 1984 soit environ 14 ans après, année où j'ai retrouvé un premier catalogue concernant l'art Makondé de la Tanzanie. Mais n'empêche, beaucoup d'éléments de comparaison existent.

### III. 1- LES EXPOSITIONS

La première des choses à remarquer, c'est le nombre d'expositions organisées par chacun des pays. Je limite mon étude à 1990 parce qu'après, C'est la réunification et désormais, tout est organisé ensemble pour l'état unifié. Donc pour la période de 1945 à 1990, j'ai dénombré en ex-RFA, environ 21 expositions consacrées à l'art africain contemporain et cela est loin d'être exhaustif car, comme je l'ai déjà fait remarquer, beaucoup d'expositions sont organisées sans qu'il n'y ait de réactions de presse ni même de catalogues et en plus, je n'ai pas voulu compter celles des fondations qui n'ont d'ailleurs pas été l'objet de mon étude. La première exposition remonte en 1959 à Hambourg et est intitulée : *Zeitgenössische Negermalerei aus Zentralafrika* et les œuvres provenaient déjà en ce moment d'une collection privée, celle de R.Italiaander.

L'ex-RDA quant à elle en a organisé une quinzaine. Là non plus, je ne peux parler d'exactitude du nombre, car tous les documents ne sont pas encore répertoriés aux archives et bien certainement, il y a des documents qu'on ne pourra peut-être jamais répertoriées ou encore d'autres qui viendront plus tard.

Le nombre d'expositions organisées au cours de cette période a-t-elle joué un rôle dans la réception globale de l'art africain contemporain. Fondamentalement je ne crois pas, mais le retard, peut-on dire, pris pour l'organisation des expositions de certains pays a certainement un tout petit peu changé les données d'appréciation que j'aurais pu avoir si l'écart entre les années d'organisation de ces expositions n'étaient pas aussi large.

Prenons l'exemple d'expositions consacrées au Nigeria, et l'on peut autant considérer cet élément comme aussi une différence entre les deux systèmes. La première exposition consacrée à l'art contemporain de ce pays s'est tenue en ex-RFA en 1966 sous le titre de : *Moderne Kunst aus Oshogbo/Nigeria* à Munich tandis que, la première exposition d'art contemporain concernant le même pays en ex-RDA a eu lieu en 1982 sous le titre de : *Nigeria heute* à Berlin. Certes, l'exposition en ex-RDA est plus complète me fera t-on remarquer mais qu'à cela ne tienne, il y a environ 18 ans entre les deux expositions et, il a fallu la présence d'un ancien étudiant nigérian de l'ex-RDA dans la haute administration de son pays pour que

cela soit possible. Or en ex-RFA, je ne sais pas, faute d'exemples, si le cas s'était produit dans un pays où il a fallu la présence d'un ancien étudiant en ex-RFA pour que l'organisation d'une exposition seulement soit possible. Certainement cela existe pour bien d'autres secteurs aussi, mais c'est le cas unique que j'ai relevé. Ne puis-je pas doré et déjà parler de l'aspect politique irréfutable des expositions donc, des relations culturelles internationales. Il y a certainement une conséquence plus lisible dans les réactions de presse que je montrerai au moment de la comparaison de celles-ci.

Aussi, il faut noter que les expositions pour l'art contemporain d'Afrique en ex-RFA sont très variées du point de vue des régions couvertes. Presque toutes les parties du continent ont été explorées et présentées alors que, du côté de l'ex-RDA, le début avait été en Afrique occidentale et puis, la concentration est allée en Afrique Australe et Orientale. L'une des raisons qui peuvent expliquer ce phénomène, c'est peut-être l'indépendance tardive de ces pays du joug colonial européen. Et, ayant participé d'une manière ou d'une autre à ces mouvements de libération, l'ex-RDA a eu après, naturellement pignon sur rue. Il faut aussi comprendre qu'à un moment donné, l'art de ces régions d'Afrique, comme je le faisais remarquer plus haut, étaient devenus un enjeu international. La consultation de la liste des expositions en annexe montre davantage cette disparité de la régionalisation des expositions entre les deux ex-Etats. Les conséquences d'une telle démarche, que je ne juge pas forcément volontaire, mais certainement dictée par les conjonctures internationales, sont de plusieurs ordres notamment :

D'une part, le peu de travail des scientifiques en direction des pays non régulièrement exposés va entraîner une connaissance un tout petit peu superficielle de ces pays et par ricochet, une méconnaissance de leur population et donc, de leur culture. Je me rappelle au début de mes recherches, partout où je pose des questions sur l'art africain contemporain en ex-RDA et à fortiori sur l'éventualité de l'existence d'une collection de cet art, les yeux étaient ronds, un peu comme pour me répondre personne ici ne s'intéresse à cette histoire, mais la réalité est toute autre, il y a eu dans ce pays des spécialistes de l'art africain voire des thèses universitaires.<sup>224</sup> Certes, sur seulement cette région du Zimbabwe, du Mozambique, de la Tanzanie, du Kenya de l'Ethiopie etc. Mais il existe bel et bien des documents exploitables pour les scientifiques dans ce domaine, la preuve. Donc, il semblerait que cette spécialisation malgré soi sur quelques régions a participé d'une méconnaissance en fin de compte globale de

l'Afrique pour l'Allemand moyen de l'ex-RDA. On peut encore me demander, et peut-être à juste titre, qu'est-ce que ceux qui ont été variés, couvrant presque tout le continent ont fait de mieux si ce n'est le contraire. Je crois tout de même que c'est un autre débat sur lequel je reviendrai plus tard mais effectivement, il est difficile de comprendre cette méconnaissance et ce mépris ambiant dans l'ex-RFA envers des cultures dont-on a vu plusieurs représentations à travers des années et des manifestations plus ou moins bien ficelées.

Quelques expositions d'art en ex-RDA sont faites en même temps que les produits de l'artisanat qui vont parfois jusqu'à être sélectionnés pour l'affiche de publicité de l'exposition, ce fut le cas de l'exposition : *Kunst aus Tansania* en 1988.<sup>225</sup> Il en est autrement en ex-RFA où il est moins fréquent de voir l'organisation d'une exposition d'art mêlée directement à de l'artisanat et à l'archéologie. Cependant, c'est également la même chose qu'a semblé montrer en 1975 l'exposition de Francfort/M organisée par J. Agathe, même si la tendance semble plus récente, j'en parle un peu plus tard.

On ne peut donc pas forcément classer cela sous la coupe d'un comportement idéologique déterminée ou en faire l'apanage d'une société, car Sally Price dans son article semble confirmer cette pratique :

« On constate, par exemple, une croissance marquée du nombre d'expositions de musée où des objets "ethnographiques" et des œuvres de "beaux-arts" sont juxtaposés, où des problématiques de l'anthropologie et de l'histoire de l'art sont combinées et où le pouvoir déterminant du contexte est souligné. »<sup>226</sup>

L'autre élément de comparaison au niveau des expositions, ce sont les lieux justement de ces expositions. En ex-RDA, la plupart des expositions pour ne pas dire toutes les expositions ont lieu dans les galeries d'art moderne. C'est le cas à Berlin, à Leipzig, à Dresde, Erfurt et toutes les grandes villes. Ces galeries, il faut le remarquer, peuvent parfois se trouver dans un musée mais, ont leur autonomie de ce point de vue, en tant que galerie d'art moderne. Il en est d'ailleurs ainsi pour presque toutes les galeries du moins pour ce que je connais.

---

<sup>224</sup> M. Dinter, *Untersuchungen zur Malerei und Grafik Mocambique*, Dissertation an der Universität Leipzig, 1987 et d'autres qu'on peut retrouver dans la partie bibliographique de ce travail.

<sup>225</sup> A l'exposition *Kunst aus Tansania* de Berlin en 1988, c'est un objet de l'artisanat qui a été choisi pour la confession du placard de publicité mais aussi pour les cartes d'invitation, c'est un objet circulaire de la vannerie qui en principe, pour l'expérience que j'en ai de mon propre pays, sert à la sélection des grains.

<sup>226</sup> S. Price, *Raconter l'art*, in *L'Art c'est l'Art*, Neuchâtel, 1999, pp. 77-92.



Par contre en ex-RFA, le lieu des expositions d'une part sont divers allant de grandes salles de fondations ou d'institutions culturelles conçues à cet effet à des musées et d'autre part participent de fait, à l'importance que l'on accorde ou non à cette exposition. Ainsi quelques expositions vont se retrouver, malgré leur caractère contemporain, dans un musée ethnographique et cela contribue à leur non légitimation. En utilisant ce terme, je ne veux, comme l'a conclu Nathalie Heinich dans son article <sup>227</sup>, culpabiliser qui que ce soit, je veux simplement signaler les stratégies qui caractérisent l'acceptation ou non d'un art donné. C'est ainsi qu'en 1975, une grande exposition de l'art africain se tenait à Francfort/M sous le titre de : *Kunst ? Handwerk in Afrika im Wandel* au musée de la même ville. Comme je le montrais déjà au moment de l'étude de cette exposition, le titre même prête à confusion malgré tout ce qu'on pouvait en penser après, par rapport aux stratégies en marche. Le musée, c'est un lieu naturel d'exposition de l'art, mais depuis la création des musées ethnographiques et la fonction qui leur avait été dévolue, le musée ou du moins, cette catégorie de musées nommés ethnographiques sont devenus l'endroit idéal pour les arts du "Tiers-Monde", en particulier ceux d'Afrique pas vraiment considérés comme arts du moins d'un genre particulier.

C'est ainsi que parmi les articles de presse consacrés à cette exposition, il y en a un qui décrit parfaitement le phénomène en mettant l'accent sur l'inégalité des traitements qui va jusque dans les lieux de rangement. Parlant des collections du musée et de leur lieu de stockage, l'auteur de l'article, Eduard Beaucamp écrivait ceci :

« Die Komplexe Amerika und Asien/Südsee sind in einer modernen Lagerhalle im Frankfurter Osthafen untergebracht. "Afrika" Lager im Keller des Museums. »<sup>228</sup>

Remarquez les guillemets de "Afrika" dans cette phrase. Alors que les arts de toutes les autres régions du monde sont stockés dans des endroits modernes, l'art africain lui se trouve au fond d'une cave. La question qui me vient toujours à l'esprit, c'est de savoir pourquoi le collectionne-t-on si l'on doit le mépriser, je réfléchis presque toujours à cette question sans véritablement y trouver une approche de réponse satisfaisante, certainement que cela soutient une stratégie idéologique et mercantile. Alors que, ce genre de comportement est inimaginable en ex-RDA pour des raisons, bien entendu, idéologiques parce que cela procède de

---

<sup>227</sup> N. Heinich, "Légitimation et Culpabilisation : Critique de l'Usage Critique d'un concept", in *L'Art c'est l'Art*, Neuchâtel, 1999, pp. 67-76.

<sup>228</sup> Beaucamp, du 13.02.1975, p. 21.

l'exploitation déguisée de biens culturels d'autres sociétés qui est une politique d'existence du capitalisme et que combat justement le communisme qui prône l'égalité dans les traitements mais là aussi, il se peut qu'il n'en est pas toujours été ainsi. De toute façon, en ce qui concerne toutes les expositions de l'art africain contemporain en ex-RDA, comme je l'ai montré dans la partie précédente de mon texte, il n'y a qu'une manière de les organiser, à laquelle on ne peut se soustraire et qui tient à un modèle immuable au moins jusqu'à la fin du système en 1990. Cela garantissait le traitement égal de tous, au moins théoriquement puisque, dans la pratique, il en est parfois autrement comme je vais le montrer dans la partie suivante concernant les catalogues d'expositions.

Aussi, j'aurais bien aimé montrer la différence au niveau des fréquentations des lieux d'exposition dans les deux systèmes mais malheureusement, d'un côté comme de l'autre, il n'existe pas de documents convaincants sur la situation des fréquentations. En ex-RFA, je n'ai pratiquement pas rencontré de documents mentionnant le nombre de visiteurs qu'avait reçu telle ou telle exposition surtout d'art africain contemporain qui me permette d'avoir un point de vue sur ce paramètre de la réception, car au-delà des opinions de la presse et des travaux scientifiques, le premier baromètre devrait être encore le contact direct de la population avec ces expositions, leur rapport direct à ces arts. C'est pour cela qu'au moment de l'étude des réactions de presse concernant l'exposition *Neue Kunst aus Afrika* de la Haus der Kulturen der Welt de 1996, j'avais tenu à parler de ce petit article *Leere und Fülle* qui en fait, était le rapport d'une journée de visite de deux expositions qui se tenaient en même temps à Berlin à cette période<sup>229</sup>. Certes, il y a ce document par exemple sur les musées de Berlin qui fait état du nombre d'hôtes reçus chaque année dans les musées, mais il ne dit rien sur ce nombre concernant les expositions d'art africain à Berlin.

Il en est de même en ex-RDA, sauf que dans ce cas précis, il existe des données globales sur les fréquentations des musées et galeries de tout le pays d'ailleurs, mais sans aucun compte réel et avéré pour les expositions d'art africain dans le pays. Je vais donc me passer de l'analyse de cette dimension assez importante et intéressante, à mon avis, de la réception qui devrait normalement m'amener à étudier les divers groupes de la population qui venaient à ces expositions et leur régularité pour essayer d'expliquer un peu leur motivation, leur exigence et goût.

---

<sup>229</sup> Glossner, du 22.03.96.

Un autre aspect parfois passé sous silence mais indispensable à la compréhension de la différence entre les deux ex-Etats d'Allemagne, c'est le côté mercantile des expositions. Dans l'ex-RFA, mis à part les expositions institutionnelles, les expositions dans les galeries sont forcément commerciales et parfois, des expositions institutionnelles préparent bien le terrain à cela comme ce fut le cas de l'organisation pendant le grand festival: *Horizonte*'79 de la grande exposition: *Kunst aus Afrika* qui a relancé l'organisation d'exposition d'artistes africains de l'art contemporain en Allemagne.

En ex-RDA, les règles sont différentes. Il n'existe pas comme en ex-RFA des expositions d'initiatives privées, toutes les expositions sont officielles, dans le cadre de la coopération comme l'organise aussi l'ex-RFA. La monnaie n'étant pas convertible, il n'y a pas de possibilité de vente pense t-on toujours,<sup>230</sup> mais il a existé, même si je dois le nommer ainsi, une exception. En effet, il avait été organisé du 11 au 28 Novembre 1985 une exposition consacrée à l'art et à l'artisanat du Mozambique dans la Studio-Galerie à Berlin et c'était une exposition vente et trois articles de journaux que j'ai retrouvés rendent compte de l'événement :

-Le premier est signé simplement BZ, c'est-à-dire l'article vient de la rédaction du journal sans un auteur en particulier :

« Kunstgegenstände und Kunsthandwerk aus Mocambique werden ab 11 November erstmalig in einer Verkaufsausstellung des Staatlichen Kunsthandels in der Studio-Galerie am Strausberger Platz 3 präsentiert. »<sup>231</sup>

-Le deuxième, c'est un article signé de l'initial W. dans Der Morgen :

« Der Staatliche Kunsthandel der DDR zeigt in einer Verkaufsausstellung vom 11 bis 28. November in der Studio-Galerie am Strausberger Platz 3 eine umfangreiche Verkaufsausstellung mit Malerei, Grafik, Plastik, Schmuck und traditioneller Volkskunst aus der VR Mocambique. »<sup>232</sup>

---

<sup>230</sup> Cette information sur la non convertibilité de la monnaie qui aurait bloqué l'essor éventuel d'un marché de l'art africain en ex-RDA, je l'ai eu pendant un entretien avec Mme. Wolf de la Stiftung Archiv Der Akademie Der Künste de Berlin. Mais je pense que c'est une raison absolument mineure.

<sup>231</sup> Berliner Zeitung, *Kunst aus Mozambique, Malerei, Grafik und Plastiken in der Studio-Galerie*, BZ du 09.11.1985

<sup>232</sup> W., *Schwarzholz und Elfenbein, Kunst aus Mozambique im November in der Studio-Galerie*, Der Morgen du 10.11.1985.

-Le troisième, c'est un article signé de Marlies Dieckmann dans *Für dich Illustrierte Frauenzeitschrift* sous le titre assez révélateur de: *Exotische Kostbarkeiten* retenez l'utilisation du mots exotische qui signifie exotique, l'une des rares fois que je vois dans un journal de l'ex-RDA l'emploi de ce mot est-ce aussi pour le commerce ? :

« Kunst aus Moçambique zeigt die Berliner Studio-Galerie vom 11. bis 28.

November 1985 in einer umfangreichen Verkaufsausstellung. »<sup>233</sup>

Je trouve à l'organisation exceptionnelle d'une exposition vente des œuvres de l'art et de l'artisanat de ce pays, deux plausibles raisons, l'une me semble être fournie dans l'un des articles que je viens de citer :

« Diese Ausstellung soll die wichtige Rolle der Kunst im Kampf um die Befreiung vom Kolonialismus und für ein neues besseres Leben sowie bei der Bildung des mocambiquanischen Menschen anschaulich machen. »<sup>234</sup>

Ce qui signifie probablement que, l'exposition vente a été lancée pour encourager le peuple mozambicain pour ces efforts et surtout certainement l'encourager à la production artistique. L'argent récupéré après la vente pourrait servir soit à éponger une partie de la dette envers l'ex-RDA ou à l'achat de matériels militaires.

La deuxième raison qui me semble aussi vraisemblable c'est la possible éventualité que le gouvernement mozambicain n'ait soit l'envie, soit pas les moyens de transporter en retour toutes ces œuvres d'art et produits de l'artisanat, car ce qui s'était passé répondait bien à l'expression : "une fois n'est pas coutume" et effectivement, cela ne s'était plus jamais reproduit avant la chute du système.

Donc sur ce plan, la différence entre les deux ex-Etats, à mon avis, reste intacte malgré cet épisode exceptionnel.

Par ailleurs, les matériels accompagnant les expositions sont divers d'un côté à l'autre notamment sur le plan des catalogues. Parmi toutes les expositions de l'art africain contemporain en ex-RDA dont j'ai eu les documents, seules l'exposition sur les Shona sculptures du Zimbabwe a eu droit à un catalogue relativement digne de ce nom avec le développement de l'historique de cette sculpture voire, des explications sur les légendes et

---

<sup>233</sup> M. Dieckmann, *Exotische Kostbarkeiten*, Für dich du 07.11.1985.

<sup>234</sup> Der Morgen du 10.11.1985.

mythes qui fondent la création de ces sculptures. Aussi, surprenant que cela puisse paraître, la photographie des deux ministres qui participaient au vernissage de cette exposition, celle du ministre zimbabwéen de la culture et celle de son homologue Est-allemand se retrouvent dans le catalogue. Ce sont des détails qui font déclencher des analyses à connotation idéologiques du genre, de culte de la personnalité qui existe dans les ex-Etats communistes en général. Mais, l'aspect que l'on peut interpréter de positif dans ce comportement, c'est qu'il laisse voir plus tard, les acteurs auxquels on doit la réussite de telle coopération, car n'oublions pas que parfois cela reste des décisions d'hommes. Rappelez-vous le cas de l'exposition *Nigeria heute* dont l'un des principaux acteurs fut un ancien étudiant nigérian de l'ex-RDA en poste dans la haute administration culturelle de son pays. Je dois aussi ajouter que sa photographie a figuré sur un article de journal consacré à l'exposition. Pour les autres expositions, ce sont des prospectus qui tiennent lieu de catalogue, ce sont des genres de dépliants contenant des photographies des œuvres de l'exposition avec quelques explications leur afférant.

Or en ex-RFA, certes les catalogues n'accompagnent pas à tous les coups une exposition, mais c'est une dimension fondamentale de l'exposition en ce sens que, c'est l'occasion de développer les théories, de poser des questions et faire le point sur les débats qui agitent en ce moment là les milieux scientifiques à propos de cet art.

On peut lire à ce sujet dans le ifa dokumente ceci :

« Gerade die Vielfalt der in ifa-Galerien vorgestellten Themen, Künstlern und Tendenzen aus aller Welt verlang –zumal in einer Welt, die in der Flut visueller Informationen zu ersticken droht- große Sensibilität bei der Vermittlung der Inhalte, die nicht in einen engen oder gar standardisierten formalen Rahmen zu pressen sind: jedes Thema verlangt individuelle und angemessene Gestaltung nicht nur der Ausstellung, sondern auch des Katalogs, des Plakats und der Einladungskarte, wobei stets die Inhalte, die Kunst im Zentrum zu stehen haben, nicht das ifa oder die ifa-Galerien. »<sup>235</sup>

Cela résume tout et confirme ce que je disais à propos de l'importance de ces matériels d'accompagnement des expositions.

---

<sup>235</sup> Neugierig machen... Visuelle Vielfalt und gestalterische Qualität in der Kulturvermittlung, in ifa/ dokumente/4/ 1998, p. 24.

C'est aussi ainsi que, dans le catalogue *Neue Kunst aus Afrika afrikanische Gegenwartskunst aus der Sammlung Gunter Peus*, il y a une somme d'articles, dont j'avais parlé plus loin, consacrés aux différents aspects de la collection c'est-à-dire des articles sur chaque région artistique en Afrique voire style artistique que comporte la collection mais aussi, des articles sur la perception globale de l'art africain contemporain et son évolution. Voici d'ailleurs, pour appréhender la portée et l'importante dissemblance entre les deux systèmes de ce que je dis, quelques uns des titres de ce catalogue :

- *Wie die Sammlung entstand*, article écrit par Gunter Peus lui même qui fait le point sur l'état de sa collection.<sup>236</sup>
- *Moderne Kunst in Afrika*, écrit par Herbert Ganslmayr. Il fait le point sur les positions des critiques à propos de l'art africain contemporain, quel doit être sa place par rapport à l'art traditionnel, n'est-il pas une copie du déjà vu en Europe etc.<sup>237</sup>
- *Middle Art*, écrit par Ulli Beier sur ce style artistique du Nigeria incarné par Augustin Okoye,<sup>238</sup> pp.19-20.
- *Township Art*, un coup d'œil vers l'art noir en Afrique du Sud, écrit par Gunter Peus, pp.21-23.
- *Das Wunder der Skulpturengärten. Moderne Kunst aus Afrikas neuem Staat Zimbabwe*, Gunter Peus, pp.27-31.
- *Kunst für die Fremden. Makonde: Blütezeit vorbei? Eine Reise zu den bekanntesten Schnitzern in Afrika*, l'art Makonde n'intéresse t-il que les étrangers? Gunter Peus, pp.34-38 ou encore,
- *Trends in der afrikanischen Kunst. Von Europäern angeregt – von Europäern gekauft*, soulevant l'épineux problème de la consommation des chef-d'œuvres africains par les seuls européens et le peu d'intérêt des africains, Gunter Peus, pp.11-15.

Il en est de même de l'exposition : *Horizonte'79* toutefois les articles étaient, à quelques exceptions près, les mêmes que ceux du catalogue dont je viens de parler. Cependant, le catalogue était si intéressant qu'il a fait écrire à Peter Hans Göpfert ceci :

---

<sup>236</sup> Gunter , 1984, pp. 9-10.

<sup>237</sup> Ganslmayr, 1984, pp. 16-18.

<sup>238</sup> Beier, 1984, pp. 19-20.

« [...] Und dann haben wir hier endlich auch einmal in der Kunsthalle Ausstellungskataloge, die nicht nach Kilogramm gehen, sondern -Gewicht haben. »<sup>239</sup>

Comme quoi, il n'en avait pas toujours été ainsi là aussi du moins, en terme de qualité.

Par ailleurs, à moins que cela soit un document auquel je n'ai pas eu accès, je n'ai rencontré sur aucun catalogue la photographie de tel ou tel acteur d'exposition fusse t-il le collectionneur privé en personne. Cela dénote, à mon avis, d'une autre manière de faire et de voir les choses mais à contrario, les médias se chargent de le faire voir et connaître mais, ce n'est pas le plus important, il s'agira de voir aussi du côté des réactions de la presse ce qui diffère entre les deux ex-états de l'Allemagne, la vision et la complexité des commentaires que leur inspire parfois cet art.

---

<sup>239</sup> Göpfert, du 03.07.1979, p. 25



### III. 2- LES REACTIONS DE LA PRESSE

L'étude de la comparaison des réactions de presse constitue aussi, à n'en point douter, un aspect essentiel pour comprendre davantage la réception de l'art africain contemporain dans les deux ex-Etats tel que j'ai tâché de le montrer plus haut dans l'étude de ces réactions de presse. Il s'agit ici d'analyser en comparant les thèmes et les expressions qui reviennent plus ou moins souvent sous les plumes des journalistes d'un côté ou de l'autre afin de mieux déchiffrer les motivations des uns et des autres dans les interprétations et commentaires après chaque exposition.

La première donnée de cette étude se situe au niveau du nombre d'articles de presse à propos des expositions de l'art africain contemporain que j'ai eu. Contrairement à ce qu'on pouvait penser, parfois le nombre d'articles trouvés pour une exposition en ex-RDA dépasse celui d'une exposition en ex-RFA, mais c'est aussi vrai que ce n'est pas forcément à la même période.

Ainsi par exemple, pour une grande exposition comme celle de 1975 à Francfort/Main j'ai retrouvé seulement deux articles de journaux, je suis certain que ce n'est pas tout, qu'il doit y en avoir de perdus ou de non repertoriés, mais les archives ne possèdent que ces deux articles tous publiés dans la région de Francfort seulement. Tout le reste du pays semble ne pas s'être intéressé à cette exposition alors que, une exposition comme celle consacrée aux sculptures Shona du Zimbabwe à Erfurt puis à Berlin en 1989 en compte une dizaine. Et, ce n'est pas tout, car cela a eu l'avantage de faire le tour du pays. Les journaux les plus importants en ont parlé, voire ceux qu'on peut penser les moins concernés par ces questions, comme la *Bauernecho* le journal officiel des paysans de l'ex-RDA et *Für dich* le journal illustré des femmes en ex-RDA. Cette couverture nationale, on le constatera aussi en 1979 en ex-RFA pour l'exposition *Horizonte'79*, mais là, on peut encore dire que c'est un cas exceptionnel comme même l'organisation de l'exposition. Généralement en ex-RFA, les expositions, compte tenu des réactions de presse auxquelles j'ai eu accès, me semblaient être la préoccupation de la région concernée. Certainement surtout quand il s'agit d'expositions non institutionnelles comme ce fut le cas de *Neue Kunst aus Afrika afrikanische Gegenwartskunst aus der Sammlung Gunter Peus* à Hamburg en 1984 où je n'ai pas retrouvé la moindre réaction de presse relatant cette grande exposition dont le catalogue m'a paru l'un des plus

précieux aujourd'hui pour comprendre l'état de la vision de l'art africain contemporain en ce moment là. Ce fut également le cas de cette exposition *Kunst aus dem Senegal von heute* d'avril 1976 à Bonn pourtant institutionnelle puisque, organisée dans le cadre de la coopération avec la France et le Sénégal, même si ce ne sont pas directement les institutions étatiques traditionnelles qui l'ont organisée, il n'y a pas eu d'articles de presse du moins, je n'en ai pas eu et les archives non plus n'en ont retenu aucun. On ne peut donc d'emblée dire que les expositions dites officielles échappent forcément à la non médiatisation or, comme je le montrais plus haut, cela n'est pas possible en ex-RDA. Certes, aujourd'hui toutes les données concernant ces expositions africaines en ex-RDA mais aussi des documents concernant d'autres sujets ne sont encore totalement disponibles aux archives sinon, l'organisation mise en place est certainement un peu rigide mais exclut toute omission de ce genre. Toutes les expositions sont précédées de la traditionnelle conférence de presse soit par le ministre ou le directeur du "Zentrum für Kunstaustellungen" voire par l'artiste invité. Ce fut déjà le cas de Malangatana Valente en 1988.

En outre, en ex-RDA, avant tout, il faut remarquer qu'aucun art, d'où qu'il vienne n'est estimé d'emblée mauvais. C'est une constance de tous les journaux, de la plus petite à la plus grande exposition en particulier celles consacrées à l'art africain contemporain, mais cela ne dépouille l'article ni de son intérêt informatif ni de celui attrayant. Il n'empêche donc, de bien faire la différence entre ce qui est purement artistique et ce qui est ethnographique. L'une des raisons fondamentales justifiant cette conduite des journalistes peut se trouver être l'orientation politique du pays mais aussi, la volonté qui découle de cette orientation politique, de faire comprendre ou faire croire aux pays africains en lutte de libération, pour la plupart, contre le capitalisme occidental, qu'ils sont d'une part égaux et de l'autre, qu'ils doivent prendre conscience de leurs potentialités culturelles et ne plus les laisser corrompre. Cela se traduit concrètement par le deuxième aspect qui caractérise les réactions de presse après les expositions à savoir : l'utilisation presque au début de tous les articles des expressions liées à l'indépendance, à la lutte de libération contre le colonialisme etc.

C'est ainsi, qu'un article signé el., dans le Nationalzeitung de Berlin sous le titre *Ornamentale wirkende Skulpturen fesseln* commence en ces termes :

« Über die Kunst der VR Mocambique, die 1975 ihre Unabhängigkeit von portugiesischer Kolonialherrschaft errang, ist hierzulande bisher kaum etwas bekannt geworden. »<sup>240</sup>

Dans un autre article que j'avais déjà cité plus haut, Marlies Dieckmann parle du caractère vivant de l'art mozambicain malgré les 500 ans d'esclavage et de colonialisme :

« Die Kunst der Völkerschaften Moçambiques besitzt eine urailte Tradition. Immer blieb sie lebendig, auch während der 500 Jahre Sklaverei und kolonialer Unterjochung, als die afrikanische Volkskunst als "primitiv, heidnisch und aufrührerisch" verachtet, verfemt wurde. »<sup>241</sup>

Et plus dure encore, Ariane Beygang dans son article *Duftende Plastiken und ausdrucksstarke Bilder* trouve que les colonisateurs eux mêmes, dangereux, épouvantables et agressifs furent les termes d'inspiration des artistes :

« Shikani, Tinga, Cossa, Ngwenya und andere malen zum Beispiel den portugiesischen Eroberer als schrecklichen furchterregenden Dämon voller Aggressivität mit gefährlichen, tierähnlichen langen Krallen, den es zu bekämpfen gilt. Ein Symbol, das von der einheimischen Bevölkerung leicht verstanden wird. »<sup>242</sup>

Je n'ai pris que des exemples de cette exposition parce que je ne l'avais étudiée ni dans le cadre des expositions choisies ni dans celui du cas d'étude pour l'institution et pourtant elle me paraissait comme une des importantes expositions d'art africain contemporain de cette période en ex-RDA.

En ce qui concerne l'ex-RFA, au même niveau de réflexion, c'est le contraire. Pendant que les journalistes de l'ex-RDA, comme je viens de l'exposer, démontraient que les arts en Afrique en général étaient une forme de lutte de libération, certains journalistes en ex-RFA essayaient de prouver la non modernité de cet art. C'est au travers de clichés séculaires qui reviennent souvent dans quelques journaux, notamment le lieu commun de l'Afrique sans écriture et donc sans histoire et donc sans art ou encore les langues africaines qui ne possèderaient pas le mot

---

<sup>240</sup> el., *Ornamental wirkende Skulpturen fesseln*, Nationalzeitung Berlin du 27.01.1982.

<sup>241</sup> Dieckmann, du 07.11.1985.

<sup>242</sup> Beygang., du 29.01.1982.

juste pour désigner l' "Art" ou encore ferait la confusion entre les mots "beauté" et "bon" et pour cette raison, ils ne peuvent créer des chefs-d'œuvre que ces arguments s'expriment.

C'est ainsi que Langsfeld W. dans un article *Vitale Bilder aus Haiti und Afrika* écrit ceci :

« Afrika galt lange Zeit – und gilt für viele noch immer – als Kulturloser Kontinent. Tatsächlich existierte ein Kunstbegriff, wie wir ihn kennen, dort ursprünglich nicht. Literatur wird traditionell mündlich überliefert und bleibt so lebendig. »<sup>243</sup>

Pour lui, l'Afrique était depuis longtemps et l'est encore pour beaucoup de personnes, un continent sans culture. En fait sur ce continent, il n'existe pas un concept d'art et surtout les langues africaines ne connaîtraient en général pas le mot "Art". Je n'ai rencontré dans aucun article de l'ex-RDA ce genre de discours, cette arrogance qui a un seul objectif, mépriser et ridiculiser les autres cultures puisque, c'est le seul moyen de continuer à rêver d'un complexe de supériorité. Je ne pense pas formellement que cela a quelque chose à voir avec le système capitaliste donc, en ne rencontrant pas de tels discours en ex-RDA, ce n'est pas non plus forcément du fait de l'idéologie communiste en vogue, du moins ce pourrait être, mais je crois que les hommes sont devenus différents. Les uns ont certainement gardé une part d'humanité que les autres semblent ne plus avoir ou totalement corrompus et convaincus par les thèses de supériorité raciale ou de hiérarchie humaine et donc, ne sont plus capables d'apprécier les choses simplement. Il est encore aller plus loin quand quelques lignes plus tard il écrit ceci :

« All diesen Kulturäußerungen ist gemeinsam, daß sie für den Gebrauch bestimmt sind. Nichts entsteht um der Kunst willen, nichts für die Ewigkeit, für das Museum oder für die gute Stube. »<sup>244</sup>

A t-on déjà rencontré un peuple au monde qui n'allie à l'utile l'agréable. Il est quasiment impossible de parler du minimum culturel que doit posséder un homme digne de ce nom chez des journalistes de ce genre. Avant la période moderne, il a déjà existé dans les sociétés africaines et plus encore dans les cours royales une organisation qui a conduit à l'établissement de corps de métiers. Le résultat, c'est par exemple l'existence de ces fameuses têtes en bronze ou en terre cuite d'Ifè ou du Bénin au Nigeria.<sup>245</sup>

---

<sup>243</sup> Langsfeld, du 19.07.1979.

<sup>244</sup> Idem.

<sup>245</sup> Cf. *Histoire Générale de l'Afrique*, T1, Paris, 1980, op. cit.

Peut-on donc sérieusement dire que rien ne se fait, ne se développe sans esprit ou volonté artistique. Les tatouages corporels des siècles derniers, qui faisaient des indigènes africains mais aussi ceux des autres endroits du monde nommés "Tiers-Monde" des sauvages, sont actuellement une mode en occident et au-delà, c'est devenu même une expression artistique. Pire encore, il pense que les Africains ne font rien pour la postérité, l'éternité, discours d'un autre âge ? Je n'y crois même pas, seulement plus proche de nous, la résurrection de la sculpture Shona du Zimbabwe doit être normalement une preuve suffisante que toutes les cultures, en tout cas un tout petit peu organisées, sont capables de travailler pour l'éternité. Tout cela est su avant 1979 et pourtant, des journalistes se permettent de véhiculer ces genres d'idées. Au-delà de cette sorte de mauvaise foi intellectuelle, c'est la preuve d'un manque humiliant de culture et de capacité de recherche inimaginable qui est lisible dans cet article, parce que s'il avait vraiment lui, le sens de l'éternité, il aurait été plus humble sachant qu'un jour ou l'autre quelqu'un viendrait à lire ce qu'il produit. Le sentiment qui a guidé ces genres de discours, à mon avis, c'est que personne ne s'y intéresserait un jour, je peux donc écrire tout simplement ce qui me passe par la tête. J'ai comme l'impression que ces journalistes se disaient qu'ils ne seraient jamais rattrapés par l'histoire, la preuve une fois encore, les photographies publiées dans cet articles sont celle de l'ex- roi Christophe d'Haïti et un tableau qui généralement fait office d'enseigne en Afrique pour les petits ateliers de coiffure et couture etc. et celui-ci représente des femmes en train de se coiffer entre elles. Un genre promu artistique de toute pièce dans les années 1980 ou un peu avant. Dans tout ce qui est exposé et quelques uns d'une certaine valeur artistique, c'est la photographie du roi Christophe et ce tableau qui, pour moi, ne signifie pas grand-chose, qui sont montrés. De plus, si vraiment les Africains n'avaient pas le sens de l'éternité ni le sens du travail pour la postérité, comment a-t-il pu exister déjà dans les royaumes en Afrique les fêtes annuelles pour célébrer les ancêtres morts ou conserver en l'entretenant les anciens palais des rois disparus et surtout les œuvres qui ont marqué ou caractérisé leur règne. Comment par exemple les traditions de succession ont-elles pu résister au temps ? Comment est-ce que les premières pièces aujourd'hui présentes dans les musées européens ont-elles été retrouvées ? Tout cela me paraît des questions essentielles que tout journaliste épris de culture et d'intégrité intellectuelle peut se poser avant d'écrire ou de donner son opinion sur des habitudes culturelles des autres cultures, exercice déjà difficile en soi pour les spécialistes. On ne peut pas prendre pour base les intrigues des situations qu'on vit personnellement pour écrire pour la forme, c'est-à-dire écrire pour écrire, enfin, pour ne rien dire. C'est tout à fait l'impression que j'éprouve en lisant

ces genres d'articles qui ne montrent aucun effort de recherche et de soucis de bien informer, c'est toute la stratégie de formation de ces journalistes qui est en jeu. De toute façon, ce n'était pas le plus important, il ne faut pas se casser la tête pour écrire des conneries sur l'Afrique et les Africains, car l'opinion l'accepte volontiers comme cela.

Dans l'ex-RDA a contrario, à des discours de cette catégorie ont fait place des discours orientés sur l'historique des styles artistiques et les traditions qui les incarnaient allant jusqu'à rappeler parfois leur disparition due justement à la traite négrière ou à la colonisation. C'est certainement le sens que l'on peut oser donner à tous les articles de presse qui ont accompagné l'exposition *Steinskulpturen aus Zimbabwe* dont j'ai noté quelques titres plus haut. La constance de ces articles, c'est l'antériorité de la culture qui sous tend cet art, les mythes et légendes qui avaient fondés la prospérité de cette communauté aux XII<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles au lieu de se confondre dans le passé sans écriture ou le manque d'expression appropriée des langues africaines pour désigner l'art et autre qui en réalité, n'ont rien à voir avec les données présentes. C'est certainement là l'une des différences fondamentales entre les visions de l'art africain contemporain que l'on peut offrir selon qu'on se trouve en ex-RDA ou en ex-RFA.

Prenons l'exemple d'un article de Lutz Pretzsch déjà cité plus haut sur cette exposition. Après avoir rappeler les 30 années d'évolution de cet art, depuis sa redécouverte en 1957, il montre comment le précieux temps perdu pour la lutte d'indépendance, contre la présence occidentale, retarde l'évolution de cet art quand il écrit ceci :

« Nachdem rasch verschiedene künstlerische Entwicklungsetappen durchlaufen worden waren, brachte der Unabhängigkeitskampf zunächst die bildhauerische Tätigkeit weitgehend zum Erliegen. »<sup>246</sup>

Ce serait pris presque pour des hallucinations voire égarements en ex-RFA, ce que je lis dans les articles de l'ex-RDA consultés pour mon travail. Penser que les luttes d'indépendance ont entravé l'évolution normale de l'art en Afrique et du coup, empêcher l'affirmation de l'identité des peuples d'Afrique ? Pendant que tous les discours de l'époque affichaient les avantages que ces présences apportaient aux peuples colonisés ?

Un peu plus loin, il va rappeler que la sculpture des 30 dernières années exposées ont en fait, un passé plus lointain et riche :

« Wenn das eigentliche bildhauerische Schaffen auch erst drei Jahrzehnte alt ist – die verwendeten Ausdruckformen und zugrundeliegenden Vorstellungen haben tatsächlich eine jahrhundertlange Vergangenheit... Bereits im Monomotapa Reich des 13. bis 15. Jahrhunderts, das durch die bekannten Ruinenanlagen von Groß-Simbabwe in die Archäologie einging, war eine Steinbearbeitung nachweisbar. »<sup>247</sup>

Il en est de même de l'article de Thomas Tenzler *In der Flagge ein steinerner Vogel* après avoir rappelé les conditions historiques, conjoncturelles et matérielles de l'essor de cette sculpture de la Shona, il note comme dans le précédent article l'importance de l'art dans la construction de l'identité nationale :

«In der Frage der nationalen Identität, bei der Herausbildung eines Nationalbewußtseins spielt die Kunst eine wichtige Rolle. »<sup>248</sup>

L'autre élément très important présent dans les réactions de presse de l'ex-RDA qui relativise un peu tout ce que je vais montrer comme différence entre les deux ex-pays et qui sont réels, c'est l'apparition dans un article d'un des journalistes les plus réguliers en matière de rapport journalistiques sur les expositions d'art africain contemporain en ex-RDA du genre d'élection ou de choix entre les objets présentés. C'est la première fois que sous sa plume, j'ai lu ce genre d'établissement de niveau d'attraction entre les œuvres et c'est curieusement son deuxième article sur la même exposition où il dit ceci :

« Eigentliche Attraktion der Ausstellung indessen sind die Plastiken. Fast ausschließlich sind es Holzskulpturen, gefertigt aus Mahagoni oder Ebenholz. »<sup>249</sup>

Cette prise de position pour une partie de l'exposition est tout à fait nouvelle et ne correspond pas aux habitudes journalistiques de l'ex-RDA la preuve, trois autres articles à propos de la même exposition dont l'un était de lui en personne n'en faisait pas cas et l'explication plausible que je trouve à cette capacité subite de voir autrement les choses c'est l'organisation tardive d'une exposition concernant l'art contemporain du Nigeria en ex-RDA, comme je le soulignais plus haut. Il n'a certainement jamais été confronté à un choix aussi large d'œuvres qui l'ai

---

<sup>246</sup> Pretzsch, 14.02.1989.

<sup>247</sup> Idem.

<sup>248</sup> Tenzler, 17.02.1989.

<sup>249</sup> L. Pretzsch, *Traditionelles und Gegenwärtiges*, Berliner Zeitung du 28.07.1982.

amené à de pareilles conclusions et cela a déterminé par la suite ses articles sur l'art africain contemporain sans toute fois le jeter dans l'aberration.

Malgré cette petite réserve par rapport à l'ex-RDA, parler par contre de l'antériorité de l'art en Afrique dans l'ex-RFA revient à lui faire plus de place qu'il ne mérite. En plus, cela étalerait surtout la contradiction avec ce qu'eux mêmes disaient depuis des siècles à savoir, l'Afrique est sans histoire donc, sans "Art" et c'est donc tout à fait logique qu'il reste dans la ligne tracée, la tête quasiment baissée. Comment brusquement, cette partie du monde invectivée partout sans histoire et sans avenir peut-elle retrouver une histoire au travers d'un pseudo "art". C'est pourquoi on peut régulièrement lire dans des articles parût dans l'ex-RFA, ce qui suit :

« Liebhaber haben an verschiedenen Orten versucht, eine neue afrikanische Kunst entwickeln zu helfen; meistens waren es europäische Maler, aber auch Sammler. »<sup>250</sup>

L'opposition avec les idées des journalistes de l'ex-RDA dont je parlais tantôt avec celles-ci est flagrante, ils sont presque en déphasage peut-on dire. C'est vrai que quelques Européens se sont illustrés en Afrique en encourageant les artistes africains à se dépasser dans leur création, d'aucun sont allés jusqu'à favoriser la création, par leurs actions inlassables et répétées, d'écoles stylistiques voire leur promotion en Europe. C'est le cas de Ulli Beier dont je parlais plus haut, mais cela suffit-il pour dire comme ce journaliste, Ganz :

« [...] solche Kunst könne nicht wirklich afrikanisch sein. Der Kolonialismus hat eine ungebrochene afrikanische Kunsttradition beendet, teils gewaltsam, weil die Masken und Totems für den christlichen Missionseifer Symbole heidnischer Teufelei waren [...], teils einfach durch seinen wertsetzenden Einfluß. »<sup>251</sup>

Quelle simplicité d'esprit que de penser et de voir l'évolution de tout un groupe humain comme un passage à vide irrécupérable, mêmes ceux emportés pendant la dure traite négrière auxquels avaient été imposés avec rigueur la nouvelle religion n'ont presque rien oublié et cela a plutôt favorisé la naissance de nouveaux genres culturels notamment musicaux qui font la fierté du monde entier.

---

<sup>250</sup> Ganz du 19.07.79

<sup>251</sup> Idem.



Aussi, pendant la deuxième Guerre mondiale, nombre d'artistes européens et allemands en particulier, ont émigré vers les Etats-Unis et d'autres pays.

Lorsque la mécène américaine Guggenheim par exemple les a aidé à continuer leur production artistique, cela a-t-il enlevé à ces productions leur âme d'œuvres réalisées par des européens ? Plus remarquable, le plan Marshall au Japon ou dans les pays européens leur ont-il fait perdre leurs traditions culturelles et artistiques ? Ne dit-on pas toujours que ce sont des pays qui ont une forte tradition. Je me réjouis d'entendre à la fin des années 1990, la France défendre, à raison d'ailleurs, son exception culturelle face à l'agression culturelle américaine, ce qui tout simplement veut dire qu'il en existe encore une. Je pense qu'il en est de même ici en Allemagne où, les presque 45 années d'occupation des vainqueurs n'auraient pas forcément changé les traditions culturelles, philosophiques et artistiques et pourquoi doit-il en être autrement en Afrique, c'est pourtant sans doute une question de logique.

Enfin encore une de ces phrases que je n'ai jusqu'à présent rencontré dans aucun article de l'ex-RDA consacré à des expositions sur l'art africain contemporain et qui ici semble confirmer le caractère dédaigneux envers l'art africain de certains journalistes de l'ex-RFA :

« Diese Afrika-Ausstellung müßte ein Paradies sein für Kinder und für Betrachter, die nicht in kunstkritischen Kategorien festgefahren sind. »<sup>252</sup>

Je rappelle que l'exposition a été organisée avec les pièces des plus grandes et célèbres collections d'art africain contemporain d'Allemagne telle que la collection Gunter Peus dont je parlais plus haut et de l'institut Iwalewa Haus l'un des plus grands centres d'études africaines en Europe. C'est cela aussi qui est remis en cause, ce ne sont pas seulement, c'est le cas de le dire, les œuvres africaines qui seront les jouets pour enfants mais aussi, les nombreuses années que les Européens qu'il défendait dans son texte, qui auraient changé le cours de l'histoire à l'art africain pour qu'il soit ce qu'il est devenu et tout ceux qui ont mis de leur temps et de leur argent pour collectionner ce qui est exposé. C'est peut-on dire, le refus catégorique de voir ou de savoir les autres existés et, ce n'est pas trop dire.

Et pourtant, déjà en 1975, Herbert Kaufmann sous le titre de *Die Trottoir-Kunst Europas* ?<sup>253</sup> rendait compte d'un colloque qui a eu lieu à la Friedrich-Erbert-Gesellschaft de Bonn dans le cadre de la coopération culturelle germano-africaine où était présent le Pr. Ki-Zerbo et où le

---

<sup>252</sup> Idem.

<sup>253</sup> H. Kaufmann, *Die Trottoir-Kunst Europas?*, Süddeutsche Zeitung du 22.10.1975.

directeur du département culturel de cette fondation déclarait que la deuxième indépendance de l'Afrique serait culturelle :

« Hans Arnold, der Leiter der Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes, verwies zu Beginn auf den in Afrika aufgekommenen Begriff der "zweiten Unabhängigkeit", die es nun zu erreichen gelte. Damit ist "die Unabhängigkeit in der eigenen, spezifisch afrikanischen kulturellen Identität" gemeint. »<sup>254</sup>

Donc, c'est seulement en 1975 que l'Afrique est, selon ce Monsieur, entrain d'avoir sa véritable indépendance puisqu'il affirme que ce sera une indépendance avec une identité culturelle spécifiquement africaine, 15 ans après les indépendances politiques de la plupart des pays africains. Selon Kaufmann, auteur de l'article, il déplore aussi la présence trop importante des gouvernements africains dans le secteur de la culture et pense qu'elle aurait plus à gagner à l'extérieur d'autant plus qu'elle serait libre des décisions gouvernementales et l'auteur de rapporter sa déclaration :

« die eigene Kultur ohne staatliche Gängelung nach ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten im Ausland wirksam werden zu lassen und diese Wirkung im Interesse einer übergeordneten Zielsetzung zu fördern. »<sup>255</sup>

Cette déclaration doit être prise avec précaution car, comme je le disais plus haut, c'est l'une des stratégies utilisées pour dégrader davantage, si je puis me permettre de parler en ces termes, la culture qu'il prétend aider à émanciper. Comment veut-il que le domaine de la culture soit totalement autonome des gouvernements de jeunes Etats indépendants qui ne sont même pas encore stables et surtout à la recherche au moins d'une nouvelle identité nationale. C'est certainement pour cela qu'il parlait de la seconde indépendance africaine, mais elle ne sera jamais spécifiquement africaine dans ces conditions, car si elle est affranchie de ses liens avec les gouvernements, comment justement va t-elle s'émanciper ? Attendre l'aide de l'étranger ? Déjà, bien encore attachée aux gouvernements, elle a besoin de cette aide et, un minimum de contrôle public, à mon avis, est nécessaire dans les relations culturelles internationales, je crois qu'il en est ainsi partout. J'ai eu à montrer plus haut de qu'elle façon plus ou moins habile mais aussi à découvert, les gouvernements des deux ex-Etats de l'Allemagne contrôlaient les relations culturelles avec les autres pays du monde. Les discours du Pr. Ki-Zerbo qui ont suivi, cités par l'auteur, semblent me donner raison :

---

<sup>254</sup> Idem.

« "Bleiben wir doch bei den Tatsachen: Die Kooperation ist kein philanthropisches Werk, vergleichbar dem Roten Kreuz oder der Heilsarmee. "Die Schlechtehrung der Bedingungen für den Kulturaustausch stelle eine Erosion der afrikanischen kulturellen

Substanz dar...Die Bilanz des Kulturaustausches hingegen sei erschreckend. Wenn afrikanische Länder überhaupt eine Gegenleistung erbrächten, dann seien es meist folkloristische Konserven, aus ihrem natürlichen lebendigen Zusammenhang gelöst oder nur eine Deformation der afrikanischen Wirklichkeit..."Wenn ein Armer seine Kultur verliert", sagte Ki-Zerbo, "die doch seinen einzigen Reichtum darstellt, dann ist dies seine größte Selbstentfremdung. Dieses Phänomen ist umso schlimmer, als es ja nicht plötzlich als Katastrophe auftritt, sondern mit der unerbittlichen Langsamkeit einer Apokalypse im Zeitlupentempo". »<sup>256</sup>

Ces déclarations prouvent à quel point mon analyse des discours tendancieux des journalistes surtout de l'ex-RFA était juste. Il poursuit par ailleurs sa logique en montrant comment il serait utile de coupler avec les projets économiques les aspects culturels.

L'intérêt de cet article, c'est qu'en conclusion, l'auteur rejoint à peu près ce que je disais depuis dans mon texte :

« Aber viele Helfer aus Europa interessierten sich mehr für afrikanische Landschaften und wilde Tiere als für afrikanische Menschen. Viele Journalisten zögen es vor, statt der grandiosen Veränderungen die Exotik der afrikanischen Gesellschaften zu beschreiben, um ein primitives und damit beruhigendes Bild Afrikas zu zeichnen. »<sup>257</sup>

J'ai comme l'impression, comme je l'ai déjà souligné plus haut, que c'est une volonté d'entretenir une certaine fausse image de l'Afrique en particulier, pour des raisons à la fois idéologique et certainement financière.

---

<sup>255</sup> Idem.

<sup>256</sup> Kaufmann, du 22.10.1975.

<sup>257</sup> Idem.

-Idéologique parce que ce faisant, ne s'intéressant qu'au paysage et aux animaux sauvages, ils donnent l'impression de ne venir que s'amuser en Afrique où le reste ne les intéresse pas et j'insiste sur cet aspect de la chose, car cela permet au rouleau compresseur financier de se maintenir. Vous ne nous intéressez en rien, si ce n'est pour venir nous amuser. Or, c'est derrière cet aspect aveuglant de sans intérêt que se cachent les plus honteux et plus abominables contrats d'exploitation.

-Financière parce que, comme depuis la traite négrière jusqu'à la colonisation, il faut continuer à profiter des richesses soit minières soit constituées notamment les matières premières, et cela n'est possible que lorsqu'on ne favorise pas l'émancipation et, elle est à la fois mentale et matérielle. Il suffit de regarder de près, sur un continent dit pauvre, comment expliquer la présence de la plupart des grands groupes multinationaux pour les minéraux mais aussi pour les matières premières là n'est pas l'objet de mon sujet.

Qu'en est-il des institutions ?

### III. 3- LES INSTITUTIONS

Les différences entre les institutions des ex-Etats de l'Allemagne, la RFA et la RDA semblent évidentes mais parfois, on peut lire entre ces dissemblances quelques points communs.

D'abord sur le plan d'institutions comme moyen de relation internationale. Comme je le montrais plus haut, la création en 1951 de l'Institut für Auslandsbeziehungen (ifa) par les autorités de l'ex-RFA répondait à ce besoin de rayonnement culturel mais aussi politique sur le plan international bien adapté à cette période d'après guerre et de la guerre froide. L'Allemagne en tant qu'Etat, c'est le cas de le dire une fois encore, n'avait vraiment plus de politique extérieure ou du moins par procuration parce que pratiquement occupée par les puissances alliées vainqueurs. Il était donc nécessaire de trouver une piste d'expression sur l'échiquier international. La piste de la culture qui ne suscitait aucun soupçon ni aucune méfiance a été exploitée. J'ai également tenté de montrer comment beaucoup d'expositions organisées pendant cette période l'avaient été un peu sous couvert de la France notamment. Ce fut le cas de cette exposition *Kunst aus Senegal von heute* en 1976 à Bonn et certaines autres. Plus tard en 1989, se créait la Haus der Kulturen der Welt, une autre institution à vocation publique qui s'occupe des relations culturelles internationales, en quelque sorte, un département du ministère des Affaires étrangères, qui a pris, peut-on dire, le relais de ifa et créé pour s'adapter à la nouvelle période d'après guerre froide en témoigne, l'autre dimension qui la caractérise, les médias. Les expositions organisées par la maison sont relayées par les médias et comme je le soulignais plus haut, ce sont celles qui ont le plus d'articles de journaux.

En ex-RDA, le Zentrum für Kunstaustellungen est lui, un département directement rattaché au Ministerium für Kultur, c'est l'organe d'Etat qui depuis 1973 s'occupe de toutes les relations culturelles internationales de l'ex-RDA avec les pays étrangers et surtout de l'organisation des expositions internationales que à l'intérieur du pays. Pour les expositions à l'extérieur, il existe une Deutsche Künstler Agentur GmbH<sup>258</sup> aussi directement rattachée au ministère de la Culture qui négocie donc toutes les expositions ventes de l'ex-RDA et qui assure aussi les emprunts pour les expositions non organisées par l'ex-RDA. C'est donc aussi,

---

<sup>258</sup> SAPMO-BArch, DR/1/51.

de puissants instruments des relations internationales en ex-RDA qui assurent, comme en ex-RFA, le rayonnement du pays.

D'autre part, c'est aussi de solides instruments de lutte pour ne pas dire de concurrence dans les pays africains. Ainsi, en ce qui concerne l'ex-RDA, ayant pris pied un peu plus tard que les autres nations en Afrique, le combat pour s'imposer était plus difficile et donc, il faut mieux s'organiser pour en arriver à bout. Ainsi, dans un document intitulé *Schlußfolgerungen für die Kulturellen Beziehungen zu den jungen Nationalstaaten*, d'importantes décisions ont été prises pour renforcer l'influence de l'ex-RDA dans ces pays contre justement les pays capitalistes jugés trop exploiters de misères. Voici un extrait du document final de ces assises :<sup>259</sup>

---

<sup>259</sup> SAPMO-BArch, DY30/IV A2/ 9.06/31, SED ZK, abt.Kultur, 1963-71.

Mit der Festigung ihrer antiimperialistischen Entwicklung und der Lösung ihrer wirtschaftlichen und sozialen Aufgaben widmen viele Länder der Wiedererweckung bzw. Entwicklung der eigenen Nationalkultur immer mehr Aufmerksamkeit.

Diese Entwicklung ist in den meisten Fällen mit dem Bestreben verbunden, die kunstfeindlichen Einflüsse westlicher Länder zurückzudrängen. Daran müssen die kulturellen Auslandsbeziehungen anknüpfen und in Verbindung mit der Information über die kulturelle Entwicklung in der DDR diesen Ländern eine wirksame Unterstützung in ihrem Bestehen geben, das koloniale Erbe auf kulturellem Gebiet und die für die Entwicklung einer eigenen Nationalkultur schädlichen Einflüsse des Modernismus zu überwinden. In diesem Zusammenhang kann auch der westdeutschen Aktivität wirkungsvoll entgegengetreten werden. Gute Erfahrungen, die in dieser Hinsicht in der VAR gesammelt wurden, müssen zielstrebig auch in anderen Ländern angewandt werden.

Par contre, pour ce qui est de l'ex-RFA, le constat n'est pas aussi remarquable. D'abord, je n'ai pas eu comme en ex-RDA des documents sur l'organisation pratique d'occupation de terrain qui prouve une certaine concurrence. Rappelez-vous, au moment où j'étudiais les institutions de l'ex-RDA, la citation de cette séance de travail qui dénonçait les stratégies diaboliques, selon les termes du rédacteur du procès verbal de la réunion, de l'ex-RFA dans les pays africains pour imposer son influence. Hormis ces accusations venues de l'ex-RDA, on ne peut physiquement vraiment rien dire sur les manœuvres de l'ex-RFA sur le terrain. Cependant, il y a cette déclaration de Peter von Kornatzki qui fait un peu réfléchir :

« Daraus ist international eine heute kaum mehr überschaubare politische kraft erwachsen, die vor allem Vertrauen geschaffen und Neugier auf dieses Deutschland in die Welt gesetzt hat. »<sup>260</sup>

Ce qui signifie que pendant longtemps, le travail de coopération culturelle, comme je le disais plus haut, avait pour objectif affirmé d'assurer le rayonnement de l'ex-RFA dans le monde et l'accusation de l'ex-RDA dont je parlais pourrait être bien fondée.

Il en est de même des bourses de formation accordées à tour de bras en ce moment aux artistes par l'ex-RFA. De nos jours, dans ce domaine, c'est quasiment la sécheresse. Cela aussi doit en interpeller plus d'un. C'est le cas aussi de l'organisation de grandes manifestations culturelles sur l'Afrique pendant cette époque notamment Horizonte'79, ce grand festival, le premier de ce nom en ex-RFA qui a occupé tous les aspects de la culture un peu comme pour prouver (c'est mon interprétation), aux cousins de l'Est qu'ils font mieux. La concurrence donc, même si elle semble parfois sourde et non explicite, elle existe bel et bien et je peux, à ce stade de la réflexion, penser que l'exposition des arts d'Afrique constitue bien une question de leadership, j'y reviendrai.

Ensuite, il y a une autre différence, non moins importante au niveau des institutions, c'est leur diversité en ex-RFA et leur quasi concentration en ex-RDA.

Comme je le faisais depuis le début de ce travail, je ne m'occuperai vraiment que des superstructures sinon, je risque de trop m'engager dans des détails qui ne sont forcément pas utiles à mon travail.

Ainsi en ex-RFA, mis à part les institutions dont j'ai déjà largement parlé, il y a les fondations et leurs structures culturelles : musées pour les unes et galeries pour les autres, les musées institutionnels, les collections privées et les galeries privées, ces dernières s'occupant en particulier de l'aspect mercantile de l'art africain contemporain. Je reviendrai plus tard sur leur rôle dans la réception.

En ex-RDA a contrario, il y a ce super ministère de la culture qui régit toute la vie culturelle dans le pays et à l'étranger. Le Zentrum für Kunstaustellungen, le plus important centre d'organisation des expositions du pays, la Deutsche Künstler Agentur GmbH qui s'occupe des

---

<sup>260</sup> P. Kornatzki von, *Gestaltung als Mittel der Kulturpolitik*, ifa, 1992.



expositions vente à l'extérieur, les musées institutionnels et même une fondation dont le nom mérite d'être signalé : Wartburg-Stiftung Eisenach.

On le constate bien, sans avoir l'ampleur de la diversité comme en ex-RFA, les structures institutionnelles en ex-RDA regroupent assez de variantes, reste à savoir le degré de coudée franche des unes et des autres.

Ainsi pour ce qui est des centres de décision de ces institutions, je crois que le sort diffère encore un tout petit peu mais pas fondamentalement selon qu'on se trouve en ex-RFA ou en ex-RDA.

En ex-RDA, cela ne fait l'ombre d'aucun doute, les décisions n'appartiennent même pas souverainement au ministre de la Culture. Comme j'ai eu déjà à le signaler, c'est le comité central du parti-Etat qui décide de la politique à mener dans tous les domaines de la vie publique. Les plans, les stratégies sont bien élaborés à l'avance. Les comptes rendus de réunions dont j'ai déjà fait mention en sont les preuves. Ces assises définissent les projets à exécuter et les dispositions à prendre pour améliorer tel ou tel domaine de relation avec tel ou tel pays. Un exemple nous est fourni par un extrait de ces procès verbaux qui montre comment les relations avec les pays ne sont pas traitées de la même manière et que tous les pays ne bénéficient pas des relations culturelles au même moment.<sup>261</sup>

---

<sup>261</sup> SAPMO-Barch, DY 30/ IV 2/20.

- a) politisch und ökonomisch:
    - 1. Ghana
    - 2. Guinea, Nigeria, Marokko
    - 3. Tanganyika, Kenia, Uganda
  - b) politisch: Mali, Algerien, Äthiopien, Dahomey
  - c) ökonomisch: Sudan, Elfenbeinküste
2. Erhöhung des Status unserer Vertretungen in Ghana, Guinea, Mali, Algerien, Marokko und Tunesien sowie Verstärkung unserer Bemühungen zur Eröffnung einer Vertretung der ersten vier genannten Länder in Berlin.
3. Ausbau der staatlichen Beziehungen durch den Abschluß von Abkommen zur Regelung der Beziehungen auf vertraglicher Grundlage. Dabei stehen folgende Abkommen im Vordergrund:
- a) mit Guinea: Studenten- und Facharbeiterabkommen, jährliche Kultur- und TWZ-Arbeitspläne;
  - b) mit Ghana: Studenten- und Facharbeiterabkommen, Schifffahrtsabkommen, jährliche Kultur- und TWZ-Arbeitspläne;
  - c) Mali: Kultur-, Studenten- und Facharbeiterabkommen, jährliche Kultur- und TWZ-Arbeitspläne;
  - d) Algerien: Handels- und Zahlungs-, TWZ- und Kulturabkommen.
  - e) Sudan: Handelsabkommen
4. Zu folgenden Staaten sind in der nächsten Zeit staatliche Beziehungen aufzunehmen:
- a) zu Nigeria durch den Abschluß eines Handelsabkommens auf Regierungsebene und die Errichtung einer Vertretung der DDR in Lagos;
  - b) zu Tanganyika bzw. zur ostafrikanischen Föderation (Tanganyika, Kenya, Uganda) durch den Abschluß eines Handels- und Kulturabkommens auf Regierungsebene und die Errichtung einer Vertretung der DDR in Dar-es-Salaam sowie durch den Abschluß entsprechender Abkommen mit Uganda und Kenya und Errichtung paralleler DDR-Vertretungen;

Remarquez sur cette page le peu de pays qui entretiendra les relations culturelles avec l'ex-

RDA, c'était à partir de 1968 et les années qui vont suivre. De tous les pays cités, ce sera la Guinée, le Ghana et le Mali qui auront des échanges culturels annuels avec l'ex-RDA. Notez aussi la présence importante des pays de l'Est et du Sud de l'Afrique qui vont plus tard prendre le pas sur les pays de l'Afrique de l'Ouest compte tenu de l'évolution de la situation internationale de ces pays.

En ex-RFA par contre, la situation, à mon avis, est plus confuse. L'ifa, et la HDKW étant directement des départements d'Etat, je peux, sans trop de risque de me tromper, penser que les décisions en général sont prises au moins au niveau des autorités du département ministériel dont ils dépendent. Dans une interview en 1995, à la question : qui en réalité décide des programmes d'expositions, Alfons Hug disait que les décisions concernant les expositions se prenaient au sein d'un comité indépendant dans la maison. Il dit exactement ceci :

« Das liegt in der Kompetenz des Hauses. Das Haus hat einen Programmbeirat, der die großen Leitlinien des Hauses begutachtet und auch die Programmschwerpunkte verabschiedet, der sich aber nicht in individuelle Auswahlkriterien einmischt. »<sup>262</sup>

Il n'y a pas de raison de mettre en doute ce qu'il dit, mais la réalité est que le gouvernement dont-elles dépendent ne finance pas tous les programmes qu'elles lui présentent et c'est justement là où intervient le problème des centres de décision et le problème du financement. Il en va de même pour l'ifa.

Quant aux autres institutions telles Iwalewa Haus qui dépend officiellement de l'Université de Bayreuth, on peut bien se poser encore des questions sur les centres réels de décision. La maison semble autonome car, elle a un directeur qui n'est forcément pas membre du corps professoral de l'Université.

Les fondations ont souvent une direction assez indépendante des régimes en place si tant est que ce ne soit pas le parti dont-elles sont issues qui est au pouvoir. En évoquant le problème de centre de décision, on ne peut s'empêcher de penser au financement.

Le financement des institutions en ex-RDA ne fait pas de doute, il provient de l'Etat directeur. Cependant, il m'a semblé avoir entendu parler de sponsor sans vraiment y trouver une trace dans mes lectures qui le confirme. Je pense que si cela avait été vrai, ce serait certainement

l'œuvre des entreprises d'Etat auxquels on demande de participer à l'organisation de telle ou telle autre exposition.

En ex-RFA, le système me semble le même, tout au moins pour les institutions à vocation publique sauf, qu'elles ont la possibilité de faire participer des sponsors tout à fait privés à l'organisation d'une exposition. On le voit d'ailleurs très souvent sur les placards de publicité ou les cartes d'invitation pour les expositions. Il doit en être de même pour les fonds de roulement donc il est clair, les institutions ne font pas toujours ce qu'elles souhaitent. Il y a certainement plus de décentralisation dans l'accomplissement des tâches que dans l'ex-RDA mais à la base, il y a forcément une politique à appliquer, à respecter.

Aussi, au niveau des galeries, à priori on peut penser qu'il y a une grande différence entre les ex-Etats de l'Allemagne. En ce qui concerne l'art africain contemporain, hormis le cas d'une exposition vente à Berlin des œuvres du Zimbabwe dont j'ai parlé plus haut, la différence reste totale. Il n'y a aucune galerie en ma connaissance qui s'était occupée de la vente de l'art africain et je ne peux non plus aujourd'hui dire qu'il existe une collection d'art africain en ex-RDA. Il ne pouvait d'ailleurs pas en être autrement dans ce pays où lentement et progressivement tous les droits de détention d'objets de valeur artistique ou de documents de signification particulièrement historique étaient punis de peines d'emprisonnement ou d'amende et c'est ce que rappelait déjà en 1953 le Gesetzblatt de l'ex-RDA :

« Wer (§6) es unternimmt ein kunstwerk oder Wissenschaftliche Dokumente und Materialien oder Gegenstände von besonderer historischer Bedeutung ohne Genehmigung (§3) auszuführen, wird mit Gefängnis und mit Geldstrafe oder mit einer dieser Strafen bestraft, soweit nicht nach anderen Bestimmungen eine höhere Strafe Verwirkt ist. »<sup>263</sup>

Dix ans plus tard, tous le monde, vendeurs ou privés qui possèdent des œuvres artistiques, les vendent ou les restaurent, doivent systématiquement travailler pour l'Etat. Les mesures étaient une proposition de l'un des responsables de Verein Handelsbetrieb, Moderne Kunst Berlin, Karl-Heinz Klingenburg, qui certainement ne supporte plus de voir ces gens se consacrer à des activités qui les rendent trop indépendants à ses yeux, envoie une lettre au ministre de la Culture pour l'élargissement des structures de l'entreprise étatique :

---

<sup>262</sup> "Vergleiche, Entwicklung des Internationalen Kulturaustauschs, Ein Gespräch mit Alfons Hug", in Neue Bildende Kunst, 1995, p. 108.

<sup>263</sup> SAPMO-BArch, DR/i/ 7977/ 51, Gesetzblatt der DDR, N° 46, 13.04.1953.

« Als Vorübergehende und Zeitlich befristete Maßnahme bitte ich, folgenden

Vorschlag in Erwägung zu ziehen: Privatpersonen, die über die notwendigen Kenntnisse Verfügen (Sammler von Antiquitäten, ehem. Kunsthändler, Restauratoren und ähnliche), sollen wie bisher für den Staatlichen Kunsthandel tätig sein, aber jetzt als Aufkäufer mit provisionbasis. »<sup>264</sup>

Toutes ces décisions et mesures contre le citoyen ont fini par émousser l'ardeur des volontaires ou amoureux de l'art qui peuvent penser collectionner telle ou telle autre pièce artistique. L'ignorance de la population de l'ex-RDA de l'art africain contemporain peut-être compréhensible. Tout est mis en œuvre un peu comme pour leur dire : vous pouvez regarder, mais vous n'avez pas le droit de posséder. Autant l'oublier tout de suite après l'avoir vu, il ne faut même pas chercher à les contempler, car vous ne pouvez une fois encore les garder pour vous. Donc pendant longtemps, on peut penser, que les populations de l'ex-RDA ont vu les arts africains défiler sans les avoir vraiment jamais regardé ou admiré. La pensée est simple : personne ne doit profiter tout seul du bien fait que procure une œuvre d'art, cela doit être public, à la disposition de tous. C'est le but de la création des institutions culturelles contrairement à ce qui se passe en occident et tout près, en ex-RFA, où l'art, c'est l'affaire des privilégiés qui les gardent dans leur maisons et domaines luxueux. C'est justement ce que combat l'idéologie communiste. Tout le monde est égal et tous les biens sont collectifs. On a vu la manifestation de ces idées dans d'autres domaines de la vie notamment la création des collectivités de travailleurs agricoles et d'élevage, Kolkhoze, où les productions appartiennent à tous. Par contre en ex-RFA, il y en avait quelques unes même si le mouvement n'a semblé s'amplifier qu'après la réunification. Toutefois, il existe bel et bien des galeries de ventes d'art et d'artisanat en ex-RDA et elles sont étatiques, c'est-à-dire publiques gérées par des fonctionnaires d'Etat consacrées seulement aux œuvres produites en ex-RDA.

Aussi, comment peut-on expliquer la méconnaissance du moins, le quasi mépris de l'art africain contemporain en ex-RFA où il n'y a pas eu toutes ces mesures, qui, peut-on s'imaginer, ont freiné les populations de l'ex-RDA. Dans les faits, il y a une sorte de campagne médiatique pas très favorable à l'art africain en ex-RFA, mais il est bien connu de certains milieux certes, restreints mais existants. C'est notamment le cas, comme je le disais plus haut, des galeries, des collectionneurs et autres intermédiaires s'occupant du commerce.

---

<sup>264</sup> SAPMO-Barch, DR 1/ 7980 /51, Lettre du 04.04.1963 au MfK intitulée Struktur Kunsthandel DDR.

**Deuxième partie :**

**LES ARTISTES AFRICAINS  
ET LES MILIEUX DE L'ART  
EN ALLEMAGNE**

## INTRODUCTION

La première question que je m'étais posée en abordant cette deuxième partie de mon travail était de savoir comment présenter la présence des artistes africains dans le milieu de l'art en Allemagne et les répercussions que cela a bien pu avoir sur la réception. Mais très vite, il m'est apparu utile d'établir un ordre dans lequel je vais exposer les trois artistes choisis pour cette étude.

Ainsi, je commencerai par l'artiste qui est arrivé le plus récemment sur le marché. Cela permettrait de comprendre au départ la situation actuelle, les nouvelles politiques de collections, de savoir si le cercle des collectionneurs s'est élargi ou s'il s'est carrément constitué une nouvelle génération de connaisseurs dont la philosophie diffère du passé.

Ensuite, l'artiste qui a été exposé dans les deux systèmes mais plus en ex-RDA qu'en ex-RFA et dont la présence était caractérisée par les circonstances particulières de ce temps. Comment ses œuvres ont-elles été perçues d'un côté comme de l'autre.

Enfin un artiste aussi exposé dans les deux systèmes mais, plus en ex-RFA qu'en ex-RDA et qui apparemment, semble faire partie de la première vague d'artistes africains célèbres connus en ex-RFA du début des années 1980. Qu'a-t-on pensé de ses œuvres.

La deuxième préoccupation était de se décider entre une simple biographie de ces artistes et une étude plus ou moins approfondie sur leur relation avec le milieu de l'art en Allemagne. J'ai enfin opté pour cette deuxième possibilité qui me permet de rendre davantage compte de ces relations avec les professionnels allemands de l'art africain contemporain et les éventuelles conséquences sur la réception si tant est que ces relations ne s'expriment que par les expositions et les œuvres vendues.

Enfin, il m'a semblé utile de montrer à la fois, le rôle et le poids de la coopération intergouvernementale et parfois institutionnelle dans la présence de ces artistes sur le marché allemand. Doit-on y lire l'incontournable et pressante main de la politique dans la réception de l'art africain contemporain. S'il en est ainsi, ne serait-il pas intéressant de se demander à quelle fin.

## **Chapitre Premier : ROMUALD HAZOUME**

### **I. 1- LES EXPOSITIONS LES PLUS REMARQUABLES**

Il est difficile de choisir parmi les expositions de Romuald Hazoumè en Allemagne pour organiser une étude de sa présence sur le marché de l'art. Cependant, il faut bien aller dans cette direction afin d'éviter de trop allonger cette étude.

Il serait certainement donc utile, dans un premier temps, de présenter toutes les expositions dans lesquelles il était en Allemagne et ensuite, préciser lesquelles seront l'objet de mon analyse. Mais, qui est R. Hazoumè serait-on tenté de se demander ?





Romuald Hazoumè, artiste béninois.

C'est un artiste béninois, né en 1962 à Porto-Novo au Bénin, il a suivi sa scolarité au Bénin avant de se lancer dans la carrière artistique. Dans une interview accordée à Peter Volkwein dans le cadre de l'exposition Vor-Sicht sur laquelle je reviendrai plus tard, à la question

« ...qu'est-ce qui vous a amené à la peinture et à la sculpture, et quelle importance ont-elles dans votre vie ? »

Il déclare ceci pour mentionner comment il est arrivé à l'art :

« L'école m'ayant abandonnée, à un certain moment il me fut nécessaire de répondre à mes questionnements. Que ce soit par la peinture, la sculpture ou

encore une installation cela n'est qu'une tentative de réponse aux problèmes de tous les jours. Plus il y a de réponses, plus d'autres questions naissent. »<sup>265</sup>

Réponse qui, à mon avis, inspire quelques réflexions.

D'abord, on peut y lire l'inadéquation du système scolaire à satisfaire l'individu et à lui permettre de résoudre les questions de la vie qui se posent à lui. Par exemple, qu'est-ce que l'école est à même de nous apporter, bien sûr, au delà de l'instruction et de la formation ? Question apparemment anodine, mais d'importance pour toute personne désireuse d'aller au-delà des conventions.

L'expression "l'école m'ayant abandonnée" pourrait donc ici avoir un double sens : ce n'est pas moi qui laisse tomber, mais l'école par sa structure ne permet plus la réalisation de mes aspirations ou aussi, l'école, j'ai échoué. Je n'ai plus beaucoup de perspectives alors, je change, je fais autre chose. Je rappelle qu'il est sorti de l'école dans les années 1980, période de crise généralisée où les jeunes diplômés avaient des problèmes d'insertion dans la vie active. Cela m'amène à l'aspect autodidacte de sa carrière.

Serait-il meilleur par rapport à aujourd'hui s'il avait séjourné, comme quelques autres Africains, dans les académies de beaux arts occidentales. Ne serait-il pas contraint sous prétexte du respect des canons et techniques appris dans ces écoles à se limiter et à perdre la spontanéité et l'originalité de sa créativité. N'aurait-il pas par dépit, à un moment donné de sa carrière, préféré à la création, l'enseignement comme tant d'autres.

Ensuite, il pense qu'au travers de la peinture et de la sculpture, il arrivait à apporter des solutions aux problèmes de tous les jours et, un peu plus philosophique, il pense, plus il y a de réponses, plus les questions viennent. Mais cela dépend de ce qu'il nomme "réponses", ce n'est pour l'instant pas l'objet de mon étude.

Répondant à une autre question, encore de Volkwein P., sur l'influence de la culture européenne et américaine, le danger de nivellement et surtout la perte d'originalité voire d'identité des cultures africaines, il dira ceci :

« Aujourd'hui grâce aux nouveaux moyens de communication, le lien entre différents peuples devient beaucoup plus facile et rapide (Internet). Son influence permet à certains peuples d'ignorer leurs propres valeurs et d'adopter

---

<sup>265</sup> P. Volkwein, *Romuald Hazoumè, Vor-Sicht 26.04- 06.06-1999*, Ingolstadt, 1999.

celles des autres. Ainsi, de jour en jour, certains travaux d'artistes africains deviennent des sous produits occidentaux. Il n'est donc pas étonnant de voir que ces artistes ne franchissent pas la frontière de leur pays. Aujourd'hui, je ne sais peut-être pas où je vais mais je sais d'où je viens. »<sup>266</sup>

Cette réflexion s'inscrit dans la compréhension et dans la vision spontanée que l'on peut avoir de cette question que je trouve assez sensible et complexe. Mon but n'est pas de le problématiser maintenant et ici dans cette partie de mon travail, mais je vais juste rappeler ce qu'en a écrit Nathalie Heinich dans son article :

« ...du registre descriptif qui était celui de Weber lorsqu'il s'interrogeait sur les fondements du pouvoir et les conditions d'efficacité de la domination, au registre normatif qui est celui de Bourdieu lorsqu'il dénonce, à travers l'analyse des processus de légitimation, l'exercice d'une «domination» par l'imposition aux dominés de la culture des dominants, dans des conditions telles que les uns n'ont pas conscience de la dépossession –ou «violence symbolique»- qui leur est ainsi infligée par les autres. »<sup>267</sup>

A la lecture et après l'analyse d'un tel discours, je pense que Hazoumè doit se montrer un peu plus indulgent avec ses compères. J'ai déjà montré dans d'autres parties de mon travail comment les Occidentaux en général sont en même temps les acteurs et les pourfendeurs de la destruction des structures culturelles et donc des styles et techniques d'art en Afrique par exemple. Si les cultures s'uniformisent, se nivellent, qui en sont les premiers joueurs. Je crois tout simplement que nous devons prendre garde de ne pas changer les rôles.

### **1. a- Les expositions de Romuald Hazoumè en Allemagne**

Je voudrais faire remarquer que pour cette liste des expositions, je ne ferais pas de distinction entre les expositions personnelles et collectives, car il s'agit juste d'établir une liste des

---

<sup>266</sup> Idem.

<sup>267</sup> Heinich, « *Légitimation* » et culpabilisation: critique de l'usage critique d'un concept, in *L'art c'est l'art*, Neuchâtel, 1999, pp. 67-76.

expositions de l'artiste ici en Allemagne et, à mon avis, cela n'a pas beaucoup d' influence sur la réception. On peut seulement remarquer que les expositions institutionnelles qui, sont à la fois personnelles et collectives ont précédé les expositions dans les galeries privées. De 1990 par exemple où il avait été exposé pour la première fois dans le pays, c'est en 1995 qu'il a eu droit à sa première exposition vente soit environ 5 ans.

1990 : Afrika Forum – Heidelberg, Allemagne

1991 : -Museum der Franziskaner, Werl, Allemagne

-K.G. des Kunstmuseum, Bonn, Allemagne

1995: -Afrika: Malerei heute, Dany Keller Galerie, Munich, Allemagne

-Art Cologne 95, Cologne, Allemagne

1996 : -Harlekin Art (René Block), Wiesbaden, Allemagne

-Gelbe Musik Galerie (curator René Block), Berlin, Allemagne

-Neue Kunst aus Afrika, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Allemagne

-Art Cologne 96, Dany Keller Galerie, Munich in Cologne, Allemagne

1998 : -7. Triennale der Kleinskulptur Stuttgart, Allemagne, avec la visitor's Price

1999 : -Romuald Hazoumè, Dany Keller Galerie, Munich, Allemagne

-R. Hazoumè, Vor- Sicht, Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, Allemagne

-Romuald Hazoumè, Lippesche Gesellschaft für Kunst, Detmold, Allemagne

2000 : -Sieben Hügel, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Allemagne

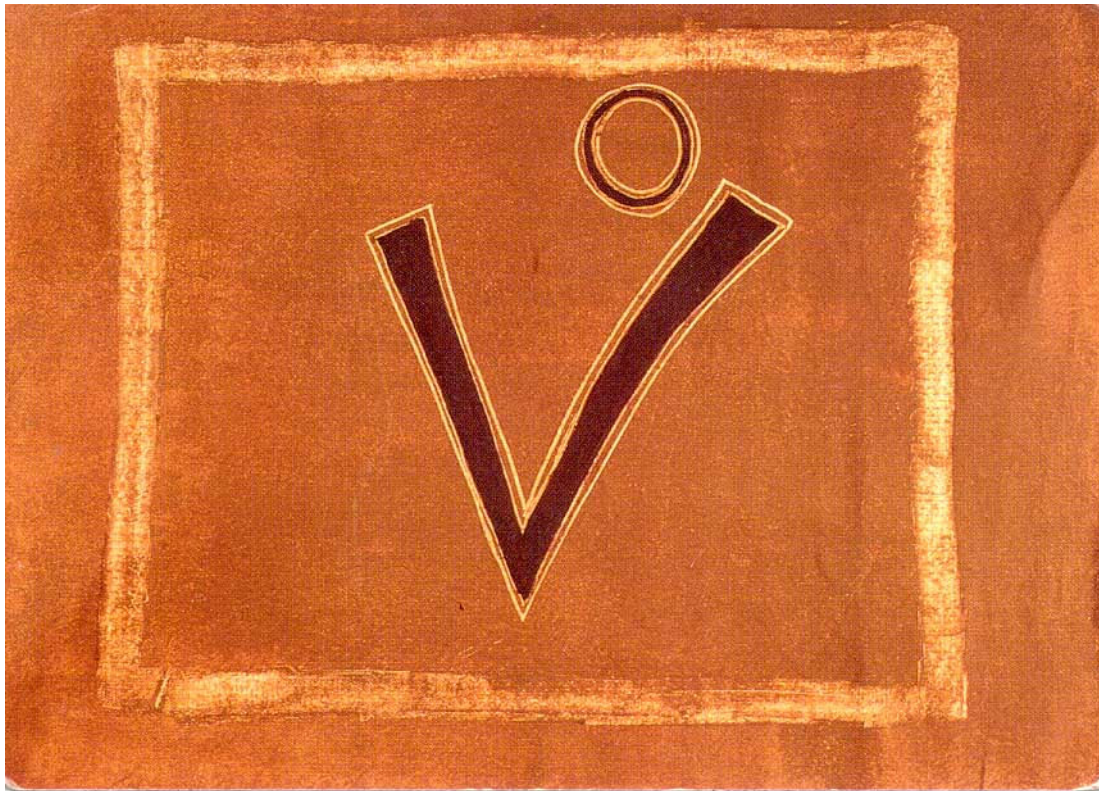
-D'sign, Galerie Dany Keller, Munich, Allemagne

-Dinge in der Kunst des XX. Jahrhunderts, Haus der Kunst, Munich, Allemagne

Comme on le constate, en une dizaine d'années, R. Hazoumè a été exposé 16 fois en Allemagne, certainement un record et, je ne peux affirmer que cette liste est exhaustive. Pour

l'instant je n'ai encore vu, institutions et galeries privées confondues, exposées autant un artiste en si peu de temps.

D'autre part, la diversité des milieux d'exposition marque l'intensité des relations que l'artiste entretient avec les professionnels de l'art en Allemagne. Il fut exposé par les institutions telles : Haus der Kulturen der Welt, la Städtische Galerien Ingolstadt et la Haus der Kunst de Munich ou encore Martin-Gropius Bau etc. mais aussi dans les galeries privées dont la première fut organisée par la Dany Keller Galerie à Munich du 12.03 - 27.04.1996.



Voici la carte d'invitation de sa première exposition-vente en Allemagne

De toutes ces expositions, deux seront retenues comme cas d'étude dans cette partie de mon travail. Il s'agit de, une fois encore, Neue Kunst aus Afrika de la Haus der Kulturen der Welt de 1996, une exposition collective où il était omniprésent et, de Vor-Sicht en 1999 à Ingolstadt une exposition personnelle.

## 1. b- L'exposition: "Neue Kunst aus Afrika"

*Neue Kunst aus Afrika* fut cette exposition, comme l'indique le titre, organisée par la Haus der Kulturen der Welt en 1996 regroupant les œuvres de 29 artistes africains en majorité autodidactes et qui étaient déjà, pour la plupart, présents dans la fameuse exposition *Les magiciens de la terre* où leurs noms ne passaient plus inaperçus. Le directeur de l'exposition pendant la conférence de presse qui précéda l'évènement déclarait ceci, rapporté dans le journal B.Z. du 09.03.96, pour montrer le sens qu'on doit donner à cette manifestation :

« Wir denken bei Afrika nur an Katastrophen, Kriege, Krankheiten. Dabei ist der schwarze Kontinent die Wiege der Menschheit, hat eine ausgeprägte bei turlandschaft. »<sup>268</sup>

Plus encore, un autre journal, Neues Deutschland du 09/10.03.96 rapportera ces propos sans équivoque :

«Zentrales Anliegen ist es, die Exponate in einen strikten Kunstkontext zu stellen und nicht etwa Zuflucht bei ethnologischen Erklärungsmustern zu suchen. »<sup>269</sup>

Parmi ces artistes donc, se trouvait Romuald Hazoumè. Il fait partie, comme il a été dit à cette occasion, de la nouvelle génération d'artistes qui émergent. A l'exposition, il a montré ses peintures, mais il avait été particulièrement remarqué pour ces "masques bidon" dont l'un a d'ailleurs servi pour les affiches de publicité et les cartes d'invitation de l'exposition. Cette même image a aussi fait l'objet de l'attention des journalistes qui l'on presque tous repris dans leur commentaire ou reportage sur l'exposition.

Ainsi, le même journal B.Z. du 09.03.96, cité plus haut, consacre une part belle à R. Hazoumè. L'auteur de l'article qui n'a pas été mentionné rapporte des propos de l'artiste mais aussi, sa photo et celle de l'une de ses œuvres. A la question: « Kunst aus Afrika ist weltweit dem Vormarsch – nur eine Mode? » l'artiste répond ceci:

---

<sup>268</sup> Kolonial-Kritik, *Schriil in Acrylic*, BZ du 09.03.96

<sup>269</sup> K. Steng, *Masken und Geister aus Müll*, Neues Deutschland des 09/10.03 96

« Wer nur schnell Geld mit seinen arbeiten machen ist bald wieder out. Ich passe genau auf an wen ich verkaufe und wo ich ausstelle. Ich male nicht nur für die Reiche. »<sup>270</sup>

Réponse que je trouve assez intelligente par rapport à ce qui se passe effectivement dans ce milieu des arts. Rappelez-vous, plus haut, je soulignais déjà cette question sensible de la destination des œuvres concernant les sculptures Makondé. Un artiste doit-il, sous prétexte que ses œuvres sont demandées de part le monde, produire de plus en plus, sans contrôle pour satisfaire la demande et gagner de l'argent ? Son œuvre ne deviendrait-il pas une mode qui va rapidement passée avec le temps et prendre des allures d'artisanat. Les Makondé ayant succombé aux délices de l'argent ou de petits sous pour la boisson pour certains d'entre eux, n'ont-ils pas participé malgré eux à l'anéantissement de la qualité de leurs œuvres et par ricochet, la ruine de leur propre image. Il a suffi que plus tard le jeune Etat tanzanien issu de l'indépendance nationalise le commerce des œuvres d'art afin de contrôler leur destination pour que l'on crie à la perte du génie qui caractérisait les sculpteurs Makondé et dire que ces œuvres sont devenues des produits artisanaux. Je pense que R. Hazoumè a raison de ne pas peindre pour gagner rapidement de l'argent ou même exposer n'importe où, car mieux vaut bien être installé dans ce milieu que de faire "feu de paille" et surtout, cela aurait rongé encore un peu plus l'image de l'art et de l'artiste africain, déjà peu auréolée, en Allemagne. Mis à part donc les expositions institutionnelles dont je vais plus tard parler de l'origine, on peut constater qu'il est resté fidèle à une galerie marchande en Allemagne, celle de Dany Keller qui jusqu'à aujourd'hui est sa représentante dans le pays. Malheureusement toutes les démarches entreprises pour rentrer en contact avec celle-ci n'ont pas abouti, mais je continuerai.

Le second journal qui fait une part assez belle à R. Hazoumè est Neues Deutschland des 09/10.03.1996. Le journaliste Kurt Steng, après avoir mentionné une citation de R. Hazoumè qui dit être d'une famille de sculpteurs de masques et que lui à son tour fabrique des masques avec les ordures, écrit ceci :

« Seinen Geister- und Fetischfiguren ist natürlich schon dadurch der kultische Zweck genommen, daß sie aus alten Plastikkanistern hergestellt sind. »<sup>271</sup>

---

<sup>270</sup> Kolonial-Kritik, *Schriil in Acrylic*, BZ du 09.03.96, op. cit.

<sup>271</sup> Steng, des 09/10.03 96.

Cela me paraît un peu exagéré de croire ou de ne vouloir voir dans l'art africain moderne qu'une référence obligée à la tradition. Je rappelle que dans d'autres interviews répondant à la question suivante :

«A tort, le masque est pour nous synonyme de l'art et de la culture africains...  
quelle signification a-t-il pour vous ? »<sup>272</sup>

R. Hazoumè avait déjà déclaré ceci :

« Je commencerai par une mise au point ; je n'ai jamais fait des masques, j'ai réalisé des œuvres que certaines personnes ne peuvent approcher que de manière formelle en voyant donc simplement des masques. Mais derrière ces œuvres nous avons une grande peinture de la société dans laquelle nous vivons c'est-à-dire une société qui au jour le jour perd un peu de sa tradition. »<sup>273</sup>

Si cette déclaration fait référence à la tradition, elle ne dit rien sur les rapports de ces "masques bidon" aux cultes de l'Afrique. Je ne suis donc pas de l'avis que ces masques aient quelque chose à voir avec les masques traditionnels culturels. La preuve, dans la même interview un peu plus loin, à la question :

« Vos masques fascinent par leur clarté formelle. Vous utilisez les matériaux les plus simples, en général les rebuts de la production industrielle, ou disons, les déchets de la civilisation. Y a-t-il là une critique de notre société d'abondance et de gaspillage ? »<sup>274</sup>

Il déclarera ceci :

« La société d'aujourd'hui a beaucoup évolué, les masques traditionnels africains n'existent presque plus en Afrique. Ils se trouvent dans les grands musées et actuellement il y a une grande demande, parce que l'on peut les vendre très cher. A cette demande je réponds : vous voulez des masques, en voilà. Je renvoie aux Occidentaux ce qui leur appartient c'est-à-dire les rebuts de la société de consommation qui nous envahissent tous les jours... »<sup>275</sup>

---

<sup>272</sup> P. Volkwein, *Romuald Hazoumè, Vor-Sicht*, Ingolstadt, 1999.

<sup>273</sup> Idem.

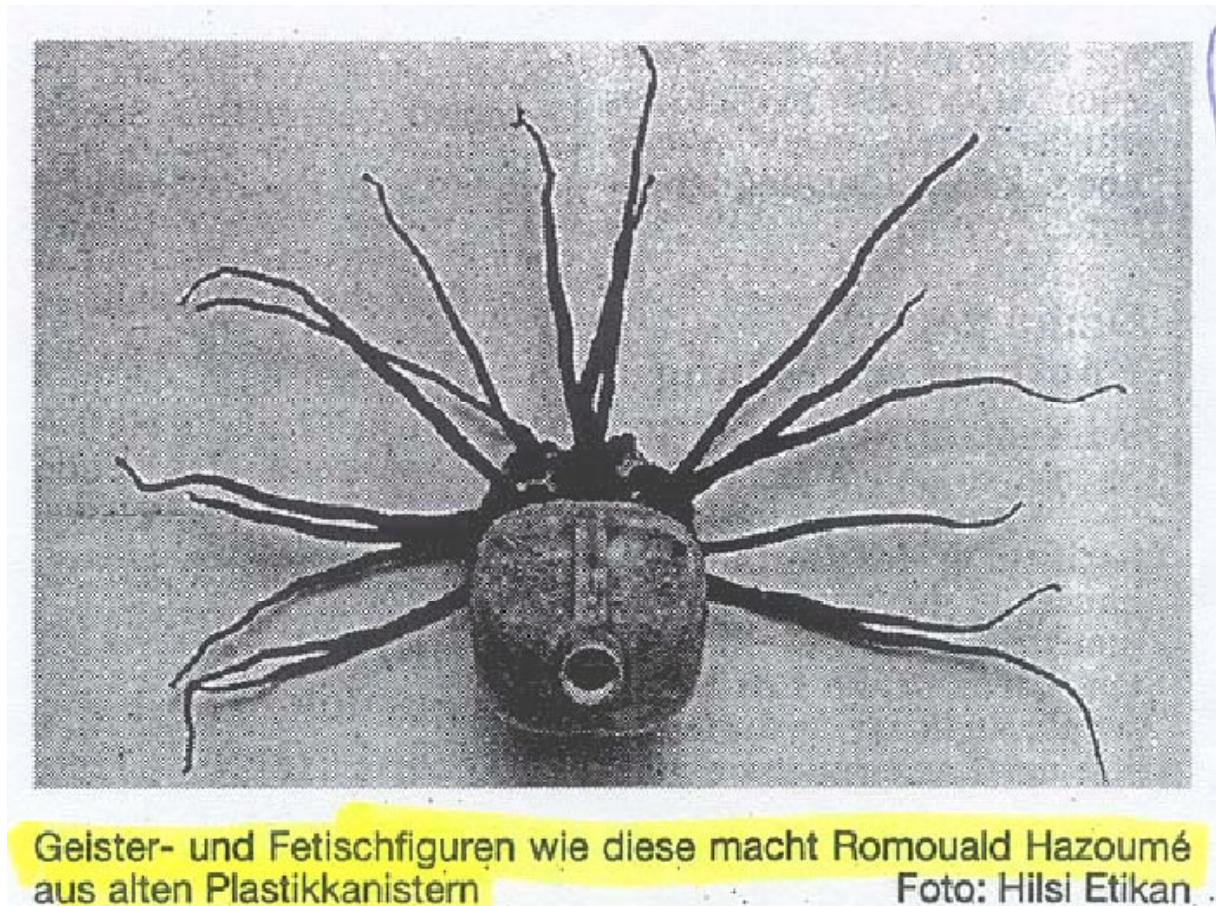
<sup>274</sup> Idem.

<sup>275</sup> Idem.



A bien lire et analyser ces deux déclarations à propos des masques, on peut déjà dire qu'ils n'ont rien à voir avec les figures cultuelles tel qu'a voulu le faire passer le journaliste de cet article. C'est la preuve une fois encore de la pertinence de ce que disait Fagg, W. dans une discussion avec Leuzinger qui pensait que toutes les sculptures traditionnelles d'Afrique ne seraient que monochromes quand il affirmait que c'est difficile de faire voir à quelqu'un quelque chose d'autre que ce qu'il veut voir. Steng ne veut voir dans les masques que des figures cultuelles et des fétiches même avec le changement du matériau, d'époque et des circonstances de production. Aussi sous la photographie de l'œuvre la plus médiatisée de l'artiste, il écrit ceci :

« Geister- und Fetschfiguren wie diese macht Romuald Hazoumè aus alten Plastikkanistern. »<sup>276</sup>



-Photo tirée du journal

---

<sup>276</sup> Steng, des 09/10.03 96.

Le troisième article choisi pour cette exposition, sans vraiment consacrer beaucoup de lignes à l'artiste à juste rappelé le matériau qui sert à la conception de ses masques et, utilisant la même photographie que les précédents articles écrit ceci en dessous :

« Eine Plastikflasche wurde **Kunst** in den Händen von R. H. Atiboetoté. »<sup>277</sup>

Cela contraste totalement non seulement avec l'article précédent mais aussi avec les prétentions du journaliste cité plus haut. La pluralité des opinions à propos d'une même image prouve le degré de différence qui caractérise la perception de l'art africain contemporain en général en Allemagne. Certains ont évolué quant à leur jugement, conscient de l'évolution nécessaire de toutes les sociétés humaines et donc des jugements et des a priori qu'on avait développés à leur égard tandis que d'autres sont restés très accrochés à tout ce qui avait été dit auparavant et y reviennent constamment, sans presque aucun effort de recherche et de culture ; les mêmes termes sont utilisés pour désigner des choses différentes et de diverses époques. Mais, ce n'est pas tout.

Le quatrième article est celui de B. Camilla dans le Frankfurter Allgemeine Zeitung du 03.04.96 et aussi, sans vraiment dire grand-chose sur l'artiste, reprend quand même la photographie de l'oeuvre en écrivant ceci au bas :

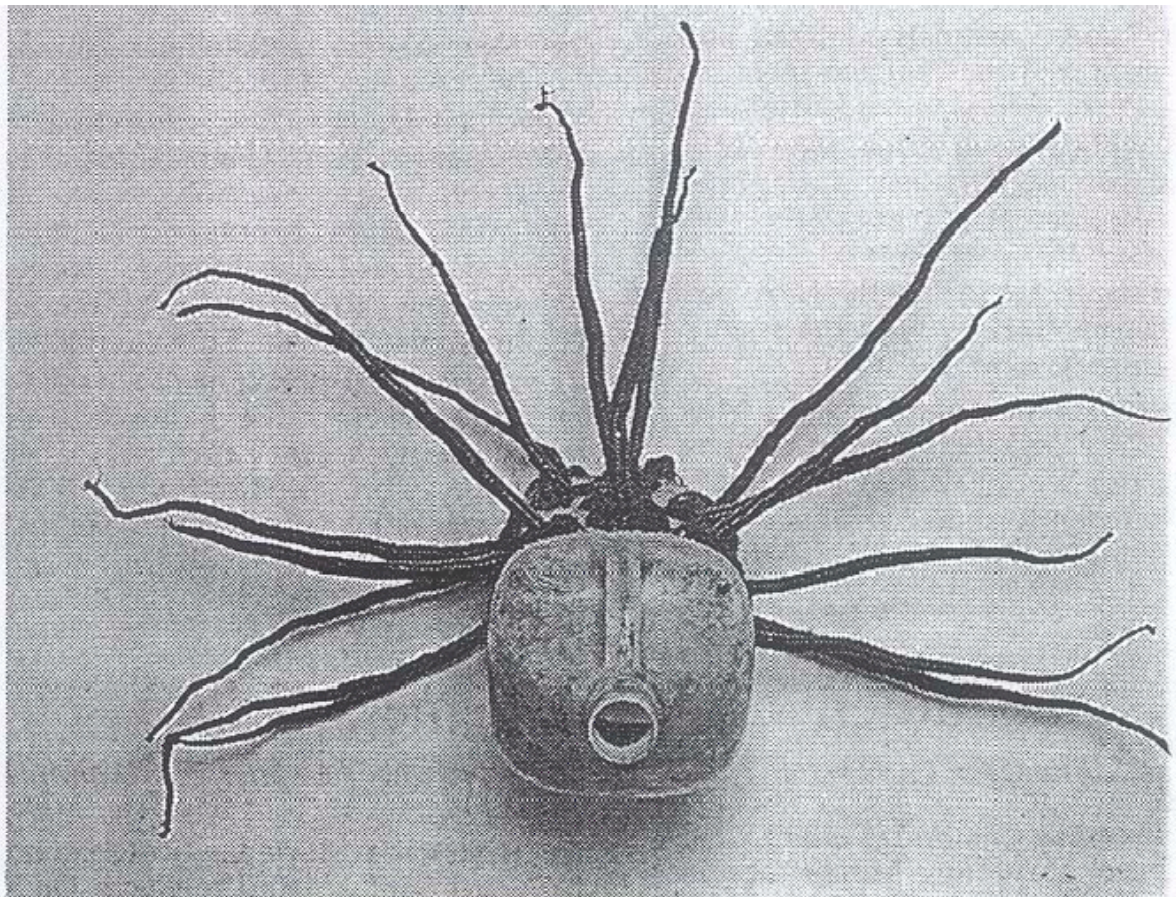
« Rückverwandlung der Zivilisation in Natur : Ein Käferidol aus Benzinkaniste und Textilien von Romuald Hazoumè (1994). »<sup>278</sup>

---

<sup>277</sup> *Afrika in Berlin*, Markische Oberzeitung du 11.03.96.

<sup>278</sup> B. Camilla, *Bestattung in einer Zwiebel*, Frankfurter Allgemeine Zeitung du 03.04.96.





*Rückverwandlung der Zivilisation in Natur: Ein Käferidol aus Benzinkaniste und Textilien von Romuald Hazoumé (1994)*

Foto Haus d

Encore un autre son de cloche. Pour lui, c'est la transformation de la "civilisation" en "nature". La question qui vient à l'esprit est de savoir si c'est l'œuvre d'art qui est la nature ou si c'est simplement parce que le masque a été fait par un artiste africain à partir d'un vieux bidon qu'il représente la nature. Question d'importance parce que, le vieux bidon quelque fut là où il a été fabriqué, déjà rejeté à la nature c'est-à-dire dans les ordures et récupéré par quelqu'un qui le transforme en un objet formel ne peut plus être de façon insignifiante qualifié de "nature". Tout le processus du travail qui a abouti à cet objet a-t-il encore quelque chose à voir avec la nature c'est-à-dire quelque chose qui naît de lui-même sous l'effet de l'environnement sans aucune intervention humaine. N'est-ce pas là une manière de voir et de considérer le travail de l'esprit humain en 1996 tout à fait anachronique voire abominable. Comment refuser toute intervention de l'intelligence humaine dans l'élaboration d'une telle pièce ?

Toutefois, cela pourrait bien être le contre-pied de ce qui avait été dit sur Picasso qui aurait transformé, comme il le nomme ici, la "nature" en "civilisation" c'est-à-dire les objets de la sculpture africaine en un nouveau style artistique, la peinture. Donc, R. Hazoumè a fait œuvre utile en montrant la voie que la transformation ne doit pas être à sens unique. Seulement, il faut s'apercevoir que les rebuts dont-il se sert ne sont pas des pièces d'art par rapport aux pièces qui ont inspiré Picasso ou autres. Néanmoins, on doit reconnaître qu'au moment où Picasso s'en servait, ces pièces n'étaient pas non plus considérées comme pièces d'art. Malraux disait, les sculptures africaines ne sont rentrées dans la logique artistique qu'au moment où les cubistes et expressionnistes européens s'y sont intéressés. D'autre part, nous pourrions bien aussi considérer ces bidons comme des "œuvres d'art" depuis le "ready-made" de Duchamp. Eric Vial dans son article *Balade philosophique au pays du Ready-Made* écrivait ceci :

« ...le cas du ready-made de Duchamp, qui force à se demander pourquoi telle chose est une œuvre d'art alors que telle autre chose, rigoureusement identique, n'en est pas une. »<sup>279</sup>

Je ne voudrais pas revenir ici sur toutes les considérations théoriques qui fondent et soutiennent l'existence de cette forme d'art, mais simplement la mentionner afin de justifier la possibilité que les bidons et autres rebuts dont se sert Hazoumè pour faire ses masques pourraient aussi bien être considérés comme des œuvres d'art. S'il en est ainsi, ce serait une grande réécriture de l'histoire des relations entre les peuples du monde et un glorieux honneur pour les peuples d'Afrique qui, j'espère aussi, lui en sauront gré comme l'ensemble du monde occidental et des Européens en particulier, ont eu de la reconnaissance pour Picasso et les autres qui se sont inspirés des pièces africaines.

D'autre part, lorsqu'il parle de textile sur ce masque, c'est également une erreur d'observation, car sur cet objet, les tiges que l'on voit sont en fait, des cheveux tressés, ce que l'on appelle communément des "mèches" et que les femmes et jeunes filles utilisent pour se faire de longues tresses et qui, sont fabriquées à partir des déchets du pétrole brut après raffinage. Si on observe bien ces tiges donc, ce sont des tresses réalisées avec des "mèches" et fils. Le piège qui existe dans l'utilisation du mot "textile" sans explication renvoie effectivement à ces sculptures et masques traditionnels qui pour des raisons qui me sont

---

<sup>279</sup> E. Vial, *Balade philosophique au pays du ready-made*, in *L'Art c'est l'Art*, 1999, pp. 161-176.

encore inconnues aujourd'hui, sont généralement ceinturés de petites étoffes, mais aucun n'apparaît ici.

Le cinquième article, celui de Hannoversche Allgemeine Zeitung du 04.04.1996, consacre aussi très peu de lignes à Hazoumè, mais je l'ai choisi pour la présentation de la photographie de la même œuvre que les précédents articles et surtout pour la petite phrase qui se trouvait en dessous. Il écrit ceci:

« Mit Rasta-Frisur: Plastik-Kanister wird Maske. »<sup>280</sup>

A bien regarder, une fois encore cette oeuvre, on se rend compte, comme je le disais plus haut, que les cheveux tressés n'ont rien à voir avec un rasta traditionnel. Le rasta, pour peu qu'on l'ait déjà une fois regardé de près, n'est pas tressé mais plutôt enroulé, comme les habitués aiment à le dire, à la manière de l'opium prêt à être fumé. Or ici, les tresses sont bien debout d'où le nom de l'œuvre : "Atiboetoté", le tronc de l'arbre est debout. Je ne saisi vraiment pas les intentions du journaliste pour mener un raisonnement équitable et juste par rapport à ce qu'il voudrait dire. Ce qui est évident, l'aspect revendicateur de justice, d'égalité et de reconnaissance qui caractérise la "philosophie rasta" correspond certainement bien à cette œuvre compte tenu de ce que j'en ai dit plus haut.

### **1. c- L'exposition: "Vor-Sicht", Städtische Galerien Ingolstadt**

La deuxième exposition de R. Hazoumè en Allemagne dont je vais parler est : Vor-Sicht pour une raison toute simple qu'elle ressemble étrangement dans sa conception à du déjà vu. Vous vous rappeler certainement de l'exposition organisée en 1979 pendant le premier festival mondial des cultures du monde à Berlin dont j'avais parlé plus haut. La différence notable ici, c'est que l'exposition reste personnelle et la région d'activité choisie est bien délimitée : l'Afrique occidentale. C'est ce que rappelle l'organisateur de l'exposition quand il écrit :

« A travers "Coup d'œil sur..." nous voulons présenter chaque année une région ou une culture et, si possible, toutes ses facettes comme la musique et la

---

<sup>280</sup> Hannoversche Allgemeine Zeitung, Neugier auf Fragen, 04.04.96.

danse, la littérature et le théâtre, complétés par des expositions d'art traditionnel et contemporain. En 1999 nous jetons le "Coup d'œil sur...l'Afrique occidentale". Toute une série de manifestations présentera la culture de l'Afrique occidentale à Ingolstadt. »<sup>281</sup>

En fait, c'est l'institutionnalisation certes, à petite échelle, mais quand même de l'expérience de Berlin en 1979. Cela avait-elle porté des fruits, les objectifs des organisateurs avait-ils été atteints. Pourquoi cherche t-on à toujours présenter la culture d'une région en même temps que son art. N'est-ce pas là l'atavisme des vieux arguments selon lesquels en Afrique, il n'existe aucune différence entre l'art et les manifestations culturelles ou alors, est-ce une stratégie pour attirer les visiteurs qui sont toujours en quête de curiosité et dans ce cas, l'exposition d'art devient le pivot autour duquel se greffe toutes les autres manifestations, mais ce n'est pas ce que je semble lire.

De toute façon au cours de cet événement c'est R. Hazoumè qui avait été choisi en cette année 1999 pour représenter la région ouest africaine mais certainement aussi pour la qualité de son travail. L'organisateur écrira ceci :

« Avec Romuald Hazoumè de Porto-Novo, Bénin, nous présentons un artiste contemporain qui sur le marché des expositions internationales a déjà su se faire une renommée. Ses œuvres - masques, sculptures ou peintures - sont déjà vivement recherchées par les collectionneurs. Romuald Hazoumè se sert dans ses peintures, des règles dictées par les formes traditionnelles et s'appuie sur les symboles basiques des oracles africains...»<sup>282</sup>

Voilà qui, en quelques mots, résumant les caractéristiques professionnelles de l'artiste, l'originalité de l'ensemble des thèmes qu'il peint et du style qui fait son travail. Mais, pour mieux montrer que ce sont les qualités de l'artiste qui ont primé sur tout pour son choix, il écrira encore ceci en début de l'interview qu'il lui donne :

« Romuald Hazoumè vit et travaille à Porto-Novo, au Bénin. **Il est artiste autodidacte.** Des nombreuses expositions à travers toute la planète lui ont permis de démontrer son potentiel créatif. Il a participé à de grandes biennales

---

<sup>281</sup> Volkwein, 1999.

<sup>282</sup> Idem.

internationales et la réputation qu'il s'est acquise est telle, qu'un magazine renommé comme GEO lui a consacré un article. »<sup>283</sup>

Cette citation tout en confirmant ce que je disais plus haut pousse à la réflexion. C'est presque à se demander pourquoi dans un petit texte introductif à une interview l'auteur a senti le besoin, pour parler de l'artiste, d'utiliser des expressions comme : "à travers toute la planète", "démontrer son potentiel créatif" et surtout le référencer au magazine GEO selon sa formule, "...un magazine renommé comme GEO". Cela ressemble bien à un petit coup de pousse surtout, ce me semble, destiné aux lecteurs allemands qui doivent prendre conscience de la dimension internationale de l'artiste qu'il présente. Une manière de dire, il n'y a pas que moi qui montre et reconnaît les qualités de cet artiste, mais également votre sérieux et très célèbre magazine "GEO".

Toujours concernant cette exposition, lors de l'interview, l'organisateur a abordé l'important thème des relations des artistes africains avec les autres cultures donc, très proche du thème que j'étudie dans cette partie de mon travail. Je ne veux pas ici le thématiser, mais partir de la question de l'organisateur et de la réponse de l'artiste pour montrer surtout le point de vue de ce dernier et le progrès qu'est entrain d'accomplir l'humanité dans ce domaine et poser la question de savoir si l'Allemagne suit le mouvement ou en reste en marge.

Ainsi à la question de P. Volkwein :

« Un siècle, un millénaire même est en train de s'achever. Alors que les artistes de notre culture paraissent atteints de dépression en matière de créativité, la culture africaine ne cesse de donner des impulsions nouvelles, que ce soit dans le théâtre, la musique, la littérature, la danse ou la peinture. Le XXI<sup>ème</sup> siècle commencera-t-il comme le XX<sup>ème</sup> siècle où l'influence de la culture africaine sur celle de l'Europe a été manifeste- je pense en particulier à Picasso ou à Braque ? »<sup>284</sup>

R. Hazoumè répond ceci :

« De nos jours il existe malheureusement des gens qui pensent qu'il n'existe pas des artistes en Afrique. Pendant le XX<sup>ème</sup> siècle, le monde a connu entre autre

---

<sup>283</sup> Volkwein, 1999.

<sup>284</sup> Idem.

le travail de Picasso, qui s'inspirait du travail des ARE<sup>285</sup> qui avaient sans doute moins de "prétention" mais qui ont permis l'apparition de nouvelles formes dans la peinture occidentale. Un artiste français d'origine yougoslave disait lors d'une performance que la pomme de terre pousse presque partout dans le monde pas seulement à Paris, New York et Milan, où il assimilait dans une belle démonstration l'art aux pommes de terre. Depuis les années 80, nous avons pu voir des expositions comme "Magiciens de la terre", qui fait toujours parler d'elle et qui à cette période a réuni tous les paysans cultivateurs de pommes de terre du monde entier. On peut voir ces dernières années une grande sollicitation des artistes africains dans le monde de l'art contemporain avec également l'apparition de nouvelles collections, telle que la Jean Pigozzi Collection...De plus en plus, la collaboration s'installe entre les artistes africains et occidentaux. »<sup>286</sup>

Ces deux citations, la question et la réponse illustrent très bien l'esprit qui caractérise aujourd'hui les relations entre les artistes africains et les autres cultures notamment celles occidentales. Je pense que ce n'est pas excessif de la part de l'organisateur quand en posant sa question il dit : "la culture africaine ne cesse de donner des impulsions nouvelles", il me semble qu'il en a toujours été ainsi même si l'organisateur de cette exposition veut le placer en début de chaque siècle.

Cette exposition s'est déroulée à un moment que je peux qualifier de charnière dans la carrière de l'artiste mais malheureusement, il n'y a vraiment pas eu de réaction de presse pour donner les réelles impressions que produit cette exposition et les critiques qu'elle suscite. Il n'y a eu qu'une brève présentation de l'exposition dans le *Süddeutsche Zeitung* du 30.04.1999 et dans le même journal quelques jours plus tard, le 07.05.1999, Anne Erfle donne une interview à l'artiste qui revient presque sur les mêmes thèmes que dans l'interview accordée par Volkwein P. dont j'ai déjà parlé plus haut. Mais bien évidemment la question qui se pose est de savoir comment R. Hazoumè a pu rentrer dans les milieux de l'art en Allemagne.

---

<sup>285</sup> Dans les anciennes cultures africaines notamment béninoises et nigérianes que je connais le mieux, il y a des hommes chargés de répandre le savoir donc, ils sont itinérants allant d'une contrée à l'autre où ils s'installent quelques temps pour exercer leur connaissance le temps, de former un ou deux disciples avant de continuer leur chemin. Ils ont un génie particulier reconnu par la société qui le leur rend bien. Chez les Yoruba, ces hommes s'appellent les ARE. En ce qui concerne le Bénin, ce sont ces hommes qui ont développé dans l'ancien royaume du Danxomè l'art de la toile appliquée, utilisé pendant longtemps par les rois pour espionner les régions ennemies à attaquer. Confère à ce sujet : Adandé J., Les grandes tentures et les Bas-reliefs du musée d'Agbomè, mémoire de maîtrise d'histoire, UNB, Cotonou, 1976-1977.



## I. 2- LES ORIGINES D'UN RELATIF SUCCES EN ALLEMAGNE

Parler d'un véritable succès de R. Hazoumè en Allemagne malgré le nombre d'expositions qui lui a été consacré, me semble trop dire par rapport à la situation générale des artistes africains sur le marché de l'art. C'est pour cela que le titre de cette partie du travail contient le terme "relatif". Comme je le soulignais plus haut, tous les efforts de contact avec la galeriste qui représente l'artiste ici en Allemagne sont restés vains. Il m'est donc impossible d'évaluer avec un minimum de certitude la quantité d'œuvres, tableaux et masques réunis, de l'artiste restés en Allemagne.

Aussi, à propos également de l'exposition Vor-Sicht, j'en parlais plus haut, compte tenu des termes utilisés par l'organisateur pour qualifier l'artiste, d'un petit coup de pousse très subtile n'empêche cependant que persiste la question de savoir comment cet artiste a eu droit à tant d'attention par rapport à ses compères.

La présence actuelle de R. Hazoumè dans les milieux de l'art allemand remonte pratiquement à ses débuts, où certainement lui-même ne mesurait pas la portée de ce qui allait suivre, par une rencontre, que je peux me permettre de qualifier de fortuite, car on peut l'imaginer, rien ne le présageait. Les relations des Africains en général avec les Européens coopérants en Afrique sont souvent teintées de préjugés parce qu'en s'approchant d'eux ils donnent toujours l'impression, aux yeux des autres, de mendier ou de rechercher des débouchés pour se rendre en Europe ce qui en réalité, n'est pas une mauvaise chose en soi, mais ainsi simplement à tort, mal perçu. Selon l'interview que l'artiste a donnée au journaliste Anne Erfle dans le cadre de son exposition "Vor-Sicht", à la question :

« Wie kamen Sie dazu, Künstler zu werden? »<sup>287</sup>

l'artiste a répondu ceci:

« Es war eine Deutsche, die mich auf diesen Weg brachte. Sie lebte in meiner Stadt Porto-Novo und hat mich gefördert und ermutigt, meinen Lebens

---

<sup>286</sup> Volkwein, 1999.

<sup>287</sup> A. Erfle, *Der Witz des Voodoo*, Süddeutsche Zeitung du 07.05.1999.

unterhalt mit Dingen zu verdienen, die mir vertraut waren. Ich fing mit Batik an. »<sup>288</sup>

Voilà comment R. Hazoumè, me semble t-il, a commencé à rentrer dans le cœur des Allemands, mais ce n'est que le début, car selon la revue GEO, la galeriste munichoise Dany Keller, dont j'ai déjà parlé plus haut, aurait été fascinée par les œuvres de l'artiste en Afrique du Sud lors de la Biennale de Johannesburg. Elle aurait senti qu'il y avait chez lui :

« Quelque chose de tout a fait élémentaire. De l'âme, du secret, et non les habituelles spéculations de l'art occidental. »<sup>289</sup>

C'est certainement cela qui est à l'origine, dans la plupart des articles qui lui ont été consacrés, de la lecture des termes comme : "la clarté des formes qui caractérise ses œuvres". Ainsi, comme je le disais plus haut, elle est devenue la représentante de l'artiste en Allemagne et le vend non seulement dans son pays mais également dans toute l'Europe.

Plus intéressant encore, l'intérêt que porte l'ambassadeur de l'Allemagne au Bénin à l'artiste. Dans un article quasi apologique, il commence à démontrer pourquoi les Béninois ne reconnaissent pas encore la célébrité de R. Hazoumè et écrira ceci :

« Est-ce parce que le mot "art" n'a pas de résonance dans les différentes langues béninoises ? Pour moi, en tout cas, l'absence d'un "espace art" comme en Europe constitue la seule explication du fait que l'œuvre magnifique des artistes béninois aille enrichir presque exclusivement les collections d'outre mer. »<sup>290</sup>

Il est tout de même difficile à concevoir qu'un diplomate qui, tout de même vit sur place, qui connaît mieux les réalités du terrain par rapport à un spéculateur en Europe qui se contente des livres, pense comme il y a 100 ans, que c'est parce que le mot "Art" n'a pas de résonance dans les langues béninoises que les artistes sont mal vendus ou mal reconnus. R. Hazoumè est certes, un célèbre et bon artiste, mais s'il est reconnu maintenant ou plus tard par les siens cela n'a, à mon avis, rien d'humiliant surtout il ne faut pas s'attaquer aux langues qu'on sait aujourd'hui être l'âme d'un peuple. Tout le monde connaît cette maxime maintenant

---

<sup>288</sup> Idem.

<sup>289</sup> Confère le magazine GEO N° de mai 1997.

<sup>290</sup> V. Seitz, *Romuald Hazoumè, Ambassadeur du Bénin et de l'Afrique*, in *Présentation de la coopération Bénino-Allemande*, 1998, p. 69.

populaire, même si parfois elle apparaît fausse, qui dit : "Nul n'est prophète chez lui". Je ne désespère pas qu'un jour Romuald Hazoumè aura chez lui la reconnaissance qu'il mérite.

Il ne sera pas nécessaire ici de reprendre l'histoire de l'art et des artistes européens, mais il est à remarquer que bon nombre d'artistes de grand talent comme Van Gogh ou autre Gauguin ont bien eu leurs heures de gloire posthume. La valeur de leurs œuvres a été reconnue bien plus tard après leur mort. Pourrais-je douter des limites des langues européennes à ne pouvoir exprimer ce qu'est l'"Art". Il suffit que quelque chose concerne l'Afrique pour que les esprits se répandent en conjectures pour trouver les raisons humiliantes qui la justifient.

Heureusement, il a essayé de se soustraire, soit par souci diplomatique, soit pour échapper à cette ridicule orchestration collective en écrivant «...Pour moi, en tout cas, l'absence d'un "espace art" comme en Europe constitue la seule explication...». Cela signifie-t-il qu'il n'y croit pas, mais doit reprendre les lieux communs qui datent du déluge, mais aussi propre à toutes les personnes non informées et parfois, qui ne sont jamais allées en Afrique ou qui n'ont à aucun moment soit étudié les langues africaines, soit jamais commandé une telle étude. Je n'oublie pas sa fonction, même si on me fera remarquer, qu'il ne parle ici que d'art et que l'artiste, dans le privé, est son "ami personnel". Toutes les idéologies ont été construites autour des cultures dont l'art est une des expressions les plus remarquables. Pour revenir un tout petit peu à ce que je disais plus haut, même quand il pense que c'est l'"espace art" qui manque, pourrait-on s'imaginer qu'il n'existait pas à ces périodes un "espace art" en Europe pour que la reconnaissance de ces artistes soit si tardive ? Et même l'actuelle période ici en Europe à aussi ses célèbres artistes inconnus pour le moment, qui seront révélés bien plus tard. Aucun peuple, aucune société n'échappe véritablement à la règle d'être en retard par rapport à certains de ses contemporains, ceux qu'on appelle ses "visionnaires".

L'une des premières expositions de Hazoumè en Allemagne remonte à 1990 dans : "Afrika Forum" à Heidelberg en exposition personnelle. Il me semble assez curieux en cette année d'inviter un artiste béninois encore au début de sa carrière internationale à ce genre de forum si ce n'est pas que déjà, il a été remarqué pour l'originalité de son œuvre et aussi, certainement par des contacts à quelque niveau que ce soit qui l'ai mis sur cette piste. Il faut savoir qu'à la difficulté d'imposer un artiste africain, par exemple, dans le milieu de l'art ici en Allemagne, s'ajoute celle de pouvoir d'abord le détecter comme étant "bon". Ce qui suppose une recherche sur le terrain, que les institutions culturelles n'ont toujours pas les moyens humains et financiers d'accomplir. C'est, ce que mentionnait d'ailleurs Alfons Hug dans son interview

en se réjouissant de la naissance des grandes Biennales régionales telles que celles de Johannesburg et de la Corée du Sud lorsqu'il dit ceci :

« ...Man muß nicht mehr alles selber recherchieren, sondern kann sich auf Zuarbeit verlassen. Dies stellt eine finanzielle Erleichterung dar, ist aber vor allem in konzeptioneller Hinsicht wünschenswert, da die Ausstellungsmacher vor Ort vielleicht besser auswählen können als wir selber. »<sup>291</sup>

La deuxième exposition de l'artiste en Allemagne fut en 1995 dans la galerie privée de son admiratrice de Johannesburg, une exposition vente : *Afrika : Malerei heute* à la Dany Keller Galerie, du nom de cette galeriste à Munich. Donc après une exposition institutionnelle en 1990, il décroche en 1995 sa première exposition vente et ensuite, presque chaque année il est exposé. Il faut dire qu'en ce moment, beaucoup d'artistes africains résidant en Afrique ne sont pas exposés en Allemagne, je viens d'en donner une des principales raisons. La tendance est en train de changer actuellement où on voit quelques expositions consacrées à des artistes venus du continent ou vivant dans un pays européen avec aussi d'autres galeries qui se développent.

En 1998, le magazine qui fait le point de l'état de la coopération bénino-allemande, donc très officiel, met en sa couverture l'un des célèbres tableaux de R. Hazoumè.

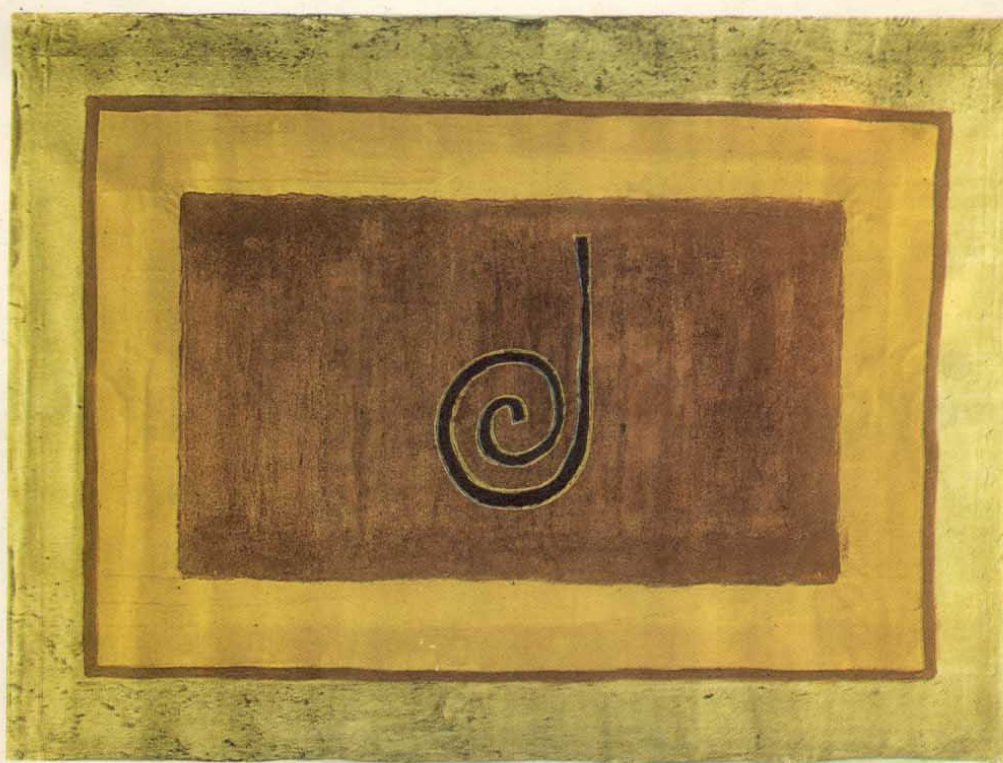
---

<sup>291</sup> *Vergleiche*, in *Neue Bildende Kunst*, 1995, pp.108-109.



Ambassade  
de la République  
fédérale d'Allemagne

# *Présentation de la Coopération Bénino-Allemande*



-Photo de la page du magazine de la coopération

Curieuse manière, à mon avis, de commencer à présenter la coopération entre deux Etats surtout si, c'est l'une des rares fois que cela se voit et que regardant un peu de près le sommaire du magazine, je me rends compte qu'au chapitre III- les domaines d'intervention de la coopération, nulle part il n'existe un programme, ne serait-ce que, consacré à la coopération culturelle, car parler de la coopération artistique me semble à ce stade trop demander. Le seul chapitre qui peut attirer l'attention dans ce domaine est le: IV- Portrait d'artiste et c'est là qu'on découvre l'implication explicite d'un diplomate européen dans la promotion d'un artiste africain.

# SOMMAIRE

## Pages

### I. INTRODUCTION

- Avant-propos du Ministre du Plan, de la Restructuration Economique et de la Promotion de l'Emploi 3
- Avant-propos de l'Ambassadeur de la République fédérale d'Allemagne au Bénin 4

### II. LES ACTEURS DE LA COOPERATION

- Lexique 6
- Coopération Technique Allemande (GTZ) 7
- Institut de Crédit pour la Reconstruction (KFW) 8
- Service Allemand de Développement (DED) 9
- Fondation Friedrich Ebert (FFE) 10
- Fondation Konrad Adenauer (FKA) 11
- Fondation Hanns Seidel (FHS) 12
- Fondation Friedrich Naumann (FFN) 13
- Volontaires Européens pour le Développement (VED) 14
- Fondation Allemande pour le Développement International (DSE) 15
- Société Carl Duisberg (CDG) 16
- Office Allemand d'Echanges Universitaires (DAAD) 17
- Société Allemande d'Investissement et de Développement (DEG) 18
- Institut Central de Géosciences et des Ressources Premières (BGR) 19
- Ambassade de la République fédérale d'Allemagne au Bénin 20

### III. LES DOMAINES D'INTERVENTION DE LA COOPERATION

- Carte géographique du Bénin 22

#### Secteur Développement Rural

- Conseiller Technique auprès du Ministère du Développement Rural 23
- Projet de Restructuration des Services Agricoles (PRSA) 24
- Appui à la Gestion de la Recherche Agronomique du Bénin 25
- Promotion de l'Economie Forestière et de la Production du Bois 26,27
- Restauration des Ressources Forestières dans la Région de Bassila 28
- Renforcement du Service de la Protection des Végétaux 29
- Projet de Gestion des Terroirs et des Ressources Naturelles (PGTRN) 30
- Gestion du Parc National de la Pendjari 31
- Promotion de l'Elevage d'Aulacodes 32
- Promotion de la Pêche Lagunaire 33
- Fonds de Développement Villageois dans l'Atacora 34
- Promotion de l'Elevage dans l'Atacora 35
- Assistance-Conseil à l'Office National d'Appui à la Sécurité Alimentaire (ONASA) en matière de stratégies commerciales 36
- Projet d'Interventions Locales pour la Sécurité Alimentaire (PILSA) 37

#### Secteur Infrastructure

- Aménagement de la route Cotonou - Porto Novo 38
- Pont sur le Lac Nokoué 39
- Programme d'Infrastructures Urbaines à Haute Intensité de Main d'oeuvre (AGETUR) 40



	Pages
<b>Secteur Social (Santé, Education, Hydraulique)</b>	
- Assistance-Conseil en matière de Politique Sociale auprès du Ministère du Plan, de la Restructuration Economique et de la Promotion de l'Emploi (MPREPE)	41
- Soins de Santé Primaires	42,43
- Projet Associé Formation Professionnelle	44
- "Plan Directeur Eau" en Milieu Urbain	45
- Hydraulique Villageoise	46
- Adduction d'Eau (5, 7, 12 Chefs-lieux, Abomey-Bohicon; Parakou)	47 à 51
- Fonds d'Etudes et d'Experts	52
- Composante Sanitaire	53
- Programme de Construction de Puits	54
<b>Secteur Artisanat, Petites et Moyennes Entreprises</b>	
- Promotion de l'Artisanat au Bénin	55
- Programme d'Appui à l'Artisanat	56
- Centre de Formation Professionnelle de type dual d'Abomey	57
<b>Secteur Ajustement Structurel, Administration</b>	
- Conseiller Economique auprès du Ministère du Plan, de la Restructuration Economique et de la Promotion de l'Emploi (MPREPE)	58
- Projet Bénino-Franco-Allemand à la Décentralisation et à la Déconcentration	59
- Programme d'Appui à la Société Civile	60,61
- Aide en Marchandises VI	62
<b>Secteur Environnement</b>	
- Conseiller Technique en Environnement auprès du Ministère de l'Environnement, de l'Habitat et de l'Urbanisme (MEHU)	63
<b>Secteur Energie</b>	
Aide en Marchandises VII	
Inventaire et Evaluation des pierres ornementales	64
<b>IV. PORTRAIT D'ARTISTE</b>	
- Romuald Hazoumé, artiste, Ambassadeur du Bénin et de l'Afrique	69
<b>V. ANNEXES</b>	
- Coordonnées des acteurs de la Coopération Bénino-Allemande	
Adresses des sièges sociaux en République fédérale d'Allemagne	72
Adresses au Bénin	73



On remarque que rien ne concerne vraiment la coopération culturelle à l'exception de l'artiste présenté comme ambassadeur du Bénin et de l'Afrique.

Tout le travail, je suppose, pour la promotion de l'artiste, qui avait été accompli les années précédentes ne s'adresse plus, ce me semble, seulement à l'Allemagne mais également à faire savoir au pays d'origine de l'artiste que l'Allemagne s'en occupe bien, c'est du moins l'impression que me donne cet article. R. Hazoumè est devenu certainement malgré lui, le plus important objet de la coopération bénino-allemande.

Dans l'article *Romuald Hazoumè, Ambassadeur du Bénin et de l'Afrique* dont j'ai déjà un peu parlé plus haut, l'ambassadeur d'Allemagne au Bénin a fait un incroyable éloge de Hazoumè en soulignant plusieurs aspects de son caractère qui le fait unique par exemple lorsqu'il écrit :

« Il est impossible à un collectionneur qui ne lui est pas sympathique d'acquérir l'une quelconque de ses œuvres, quel que soit, par ailleurs, le prix qu'il veut y mettre. »<sup>292</sup>

Ou encore :

« Romuald Hazoumè est un homme engagé et libre, qui n'a jamais la réaction attendue, convenue. Tout en manifestant un grand respect des traditions africaines, l'œuvre de Romuald Hazoumè se laisse traverser par la joie de vivre et par le bel humour qui caractérise l'auteur (je crois qu'il veut ici écrire artiste). Sa créativité est apparemment illimitée. »<sup>293</sup>

Je suis particulièrement heureux et agréablement surpris que ce soit d'abord un Européen et surtout un ambassadeur occidental et en particulier allemand qui, en parlant d'un artiste africain dit qu'il résiste aux collectionneurs indéliçats quel que soit "le prix qu'il veut y mettre" et aussi, qu'il est "un homme engagé et libre". Cela vous rappelle certainement tout ce que j'avais dit sur le problème entre les artistes et les consommateurs surtout les touristes en Afrique dans la première partie de ce travail. J'y reviendrai plus tard dans la troisième partie. Vous constatez avec moi qu'il est difficile de se contenter de ce qui se passe dans une partie pour tirer des conclusions globales sur tout un continent.

---

<sup>292</sup> Sietz (Ambassadeur de l'Allemagne au Bénin), 1998, p. 69.

<sup>293</sup> Idem.

Par ailleurs, il s'est livré à un véritable plaidoyer pour la reconnaissance de l'artiste. Il rappelle l'article de 20 pages que "le célèbre périodique allemand GEO" a publié sur l'artiste en 1997, les 24 pages que "le magazine AIR FRANCE" a consacrées au Bénin dont une bonne partie sur le même artiste et offert aux lecteurs du monde entier. A la fin de l'article il écrit ceci :

« Il y aurait encore beaucoup à dire. Mais il faut savoir s'arrêter, et je m'arrête sur ce point en invitant le lecteur à découvrir et à saluer l'ambassadeur du Bénin et de l'Afrique, Romuald Hazoumè. »<sup>294</sup>

Mais on peut bien se douter que tout cela soit aussi spontané et soit une action de générosité innocente. J'aurais aussi bien voulu y croire n'eût été d'abord la rencontre de l'artiste avec cette dame qui selon ses propres mots l'aurait encouragé à persister sur cette voie.

Ensuite, le fameux masque de l'"unification". En effet, Hazoumè a réalisé un masque aux couleurs nationales de l'Allemagne : le jaune, le rouge et le noir qu'il a intitulé "l'unification", c'est-à-dire en hommage à la réunification des deux Allemagnes à la fin des années 80. A mon avis, cela représente beaucoup de chose pour un Etat, une nation de se voir ainsi honorer d'une œuvre artistique pour marquer une étape importante de son histoire. L'importante question à mes yeux actuellement est de savoir si cela fut une commande ou une production délibéré de l'artiste. C'est là que résident les subtiles manipulations politiques.

Rappelez vous Soi, l'artiste éthiopien, peignit pour les Jeux Olympiques de Munich de 1972 un grand tableau et gagne avec, le premier prix, un voyage en Allemagne et la "gekoppelten Preis", cela inspire quelques réflexions.

Si cela fut une commande je pourrais certainement me perdre en conjectures afin de comprendre les raisons qui ont poussé l'artiste à accepter de réaliser une œuvre pareille. Mais si au contraire, il l'a fait de son propre chef alors, je pourrais conclure à une opération de charme de l'artiste envers ses amis allemands. Cela aura-t-il joué un rôle dans sa percée actuelle sur le marché de l'art allemand ?

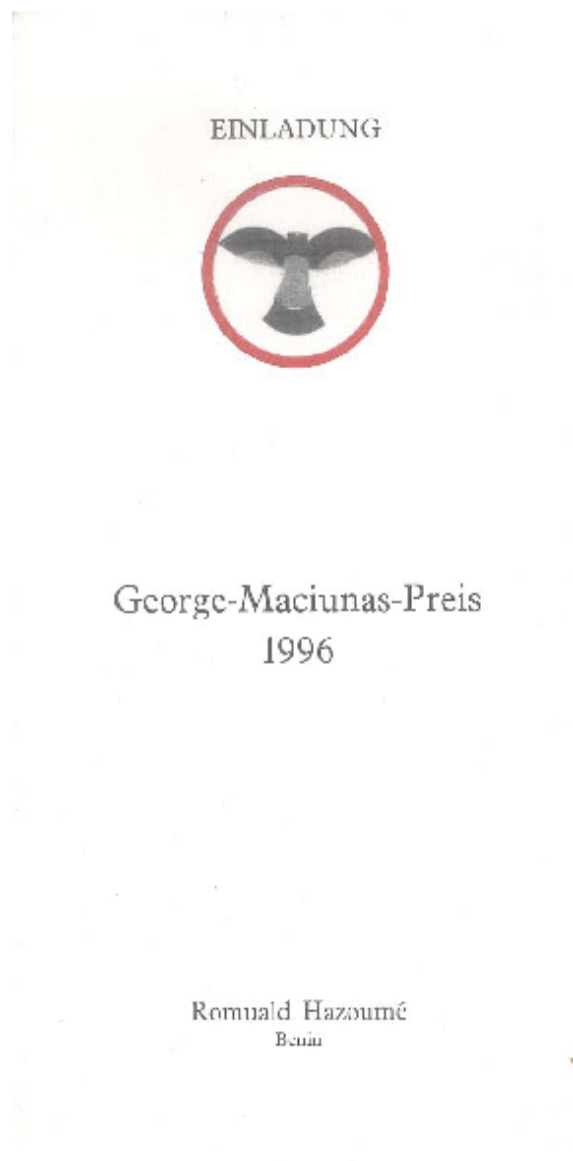
Je parlais de la rencontre de l'artiste avec cette fameuse dame qui l'aurait encouragé à insister en pensant à l'action de Ulli Beier avec les artistes d'Oshogbo au Nigeria. Les Allemands n'aimeraient-ils que les artistes qui ont dès leur commencement quelque chose à voir avec un des leurs ?

---

<sup>294</sup> Idem.

Comment s'explique cet engouement autour de lui ? Comment peut-on comprendre l'implication tout à fait officielle de l'ambassadeur en personne ? Ne puis-je pas à ce stade de la réflexion me demander, par rapport à mon hypothèse de travail de départ, quel pourrait être, d'une part, le rôle de la politique dans la réception de l'art africain contemporain en Allemagne et d'autre part, si l'art représente un enjeu de rayonnement politique.

En marge de la DOCUMENTA 11 de Kassel à laquelle ne participait pas l'artiste, il faut bien le souligner, il est organisé en cette année 2002 une autre exposition à laquelle il a pris part, arrangée par R. Block à Wiesbaden. C'était au cours de ce même genre d'exposition que le 12.12.1996, l'artiste a reçu son premier prix en Allemagne, le "George-Maciunas-Preis".



-Sur cette carte on a l'impression de voir là haut un oiseau, en fait c'est un masque que porte l'artiste pour se cacher la face. C'est la carte d'invitation de cette remise de prix.

Deux années plus tard, en 1998, il reçoit le prix des visiteurs de la "7<sup>ème</sup> Triennale de la petite sculpture" à Stuttgart.

Qu'est-ce que cela signifie ? Que peut-on théoriquement dire de l'importance d'un tel prix pour un artiste africain exposant en Allemagne ?

Le prix des visiteurs me semble être le plus important des prix que peut recevoir un artiste et en être fier pour certaines raisons :

1-Un prix autre que celui là, par exemple un prix de jury ou un de telle ou telle autre académie reste un prix entre une petite communauté de personnes qui décident pour une raison ou une autre d'attribuer un prix à un tel artiste. Ce qui signifie qu'il est déjà partisan et son effet et importance devient relatif. Relatif parce que, seulement ces personnes reconnaissent la valeur de ce prix et certainement les logiques de cette attribution peuvent rester inconnues pour le public voire, de le laisser indifférent.

2-Le prix des visiteurs est comme un plébiscite au-delà du champ des connaisseurs. Des personnes qui, a priori, ne savent rien de l'artiste lui accorde leur préférence, d'autant qu'en regardant de près la biographie de l'artiste, je me rends compte que c'est la première et la seule fois qu'il a été à cette manifestation artistique.

Seulement, la question qui se pose est de savoir dans quelles conditions ce prix a-t-il été attribué. Les visiteurs ont-ils délibérément choisi cet artiste comme étant le meilleur de l'exposition et sur la base de quels critères ou leur a-t-on fixé un cadre de sélection qui les a naturellement porté à ce choix. D'autre part, qui a décidé d'instaurer ce prix, depuis quand existe-t-il, combien d'artistes ont déjà été primés, combien d'artistes africains contemporains comptent dans ce palmarès et, combien de visiteurs ont participé à cette désignation. Nombre de questions auxquelles je ne peux objectivement répondre dans le cadre de ce travail mais qui, sont nécessaires à l'évaluation de la valeur de ce prix et à ces conséquences sur la carrière de l'artiste, mais aussi constitué un élément important d'évaluation de la réception de l'art africain contemporain dans le pays.

De toute façon, l'impression qu'ont fait ces prix, le premier et celui-ci, sur le jugement de l'artiste et de ses relations avec les Allemands est si grande qu'un journaliste écrivant un article sur Hazoumè rapportait ceci :

« Et Romuald est devenu l'ami de plusieurs pays et surtout de l'Allemagne.  
Presque tous les Allemands connaissent Romuald alors que son Bénin l'igno-re.  
»<sup>295</sup>

Est-ce que cela est vrai ? Ce qui est certainement vrai et sûr, c'est que Hazoumè est connu de la plupart des poids lourds du milieu de l'art en Allemagne. Il ne passe vraiment plus inaperçu dans ce milieu par contre, il est plus difficile de dire, comme ce journaliste, que tous les Allemands le connaissent.

Voilà en somme ce que je peux dire des relations de cet artiste avec les milieux de l'art en Allemagne et ces conséquences dans la réception de l'art africain contemporain. Qu'en est-il des autres artistes choisis pour ce travail.

Voici quelques œuvres qui soulignent les différents genres artistiques dans lesquels travaille Hazoumè :

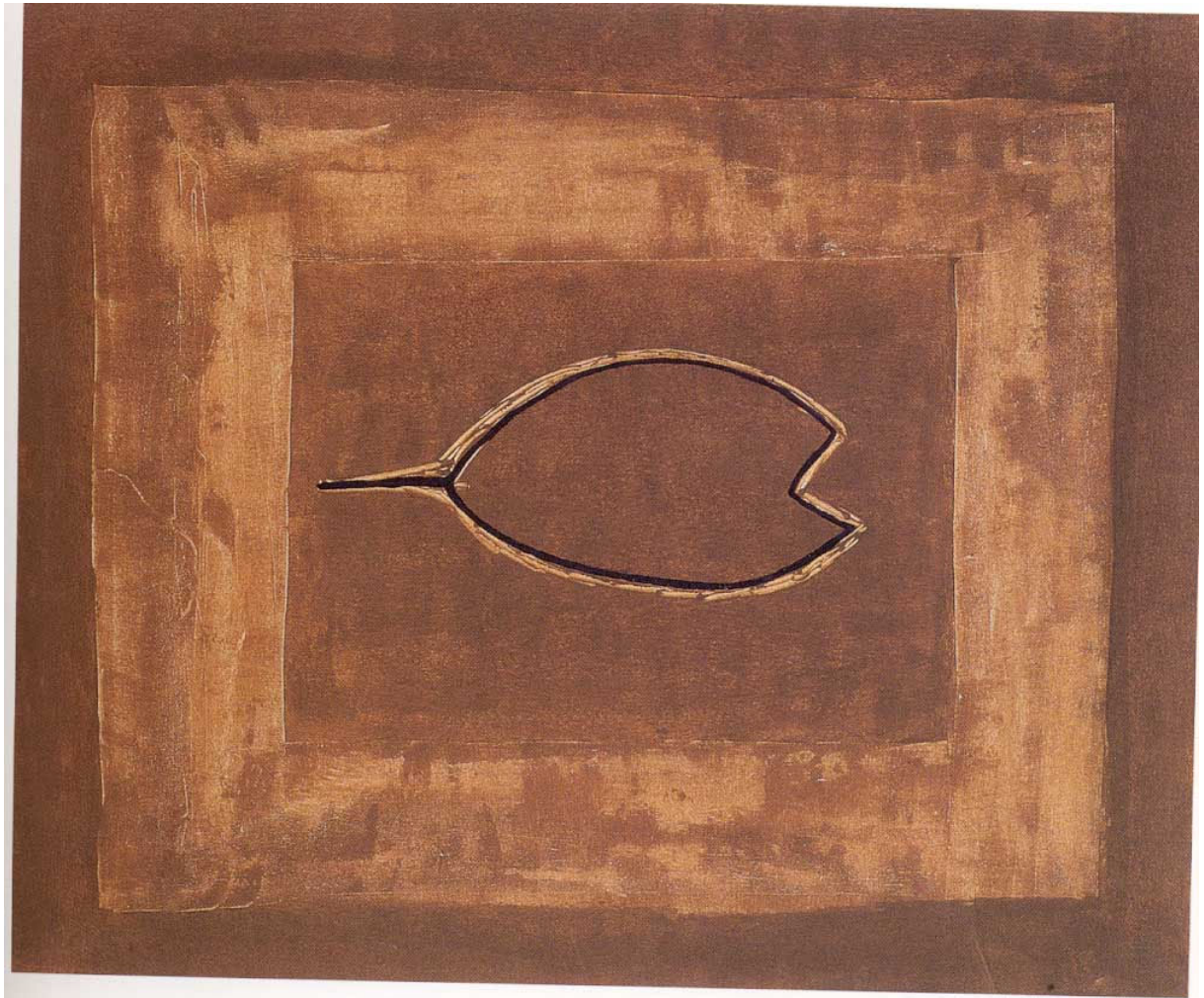
---

<sup>295</sup> G. C. Ehoumi, *Un talent hors pair*, la Dépêche du soir du 13.08.1997.

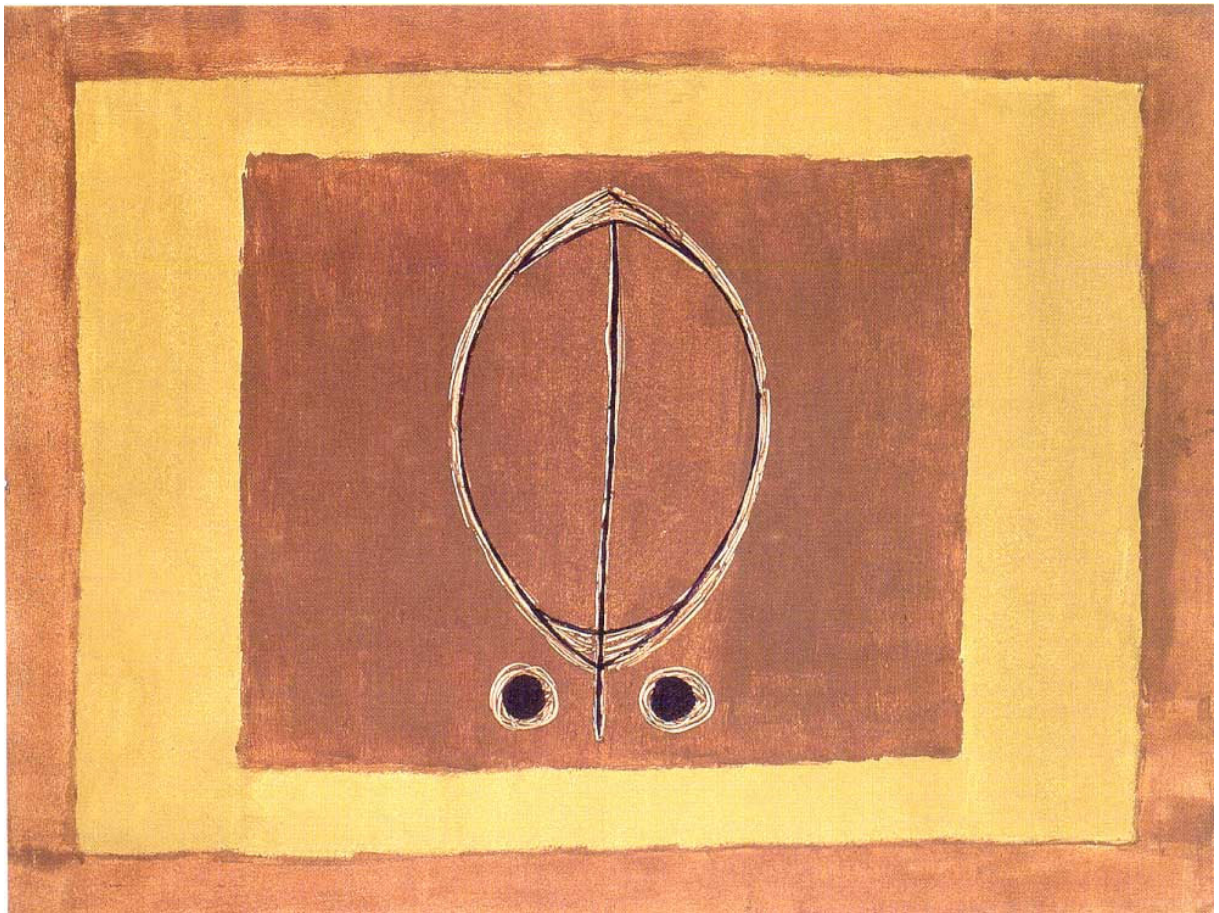


1- Shango, 157 x 118 cm, 1996.



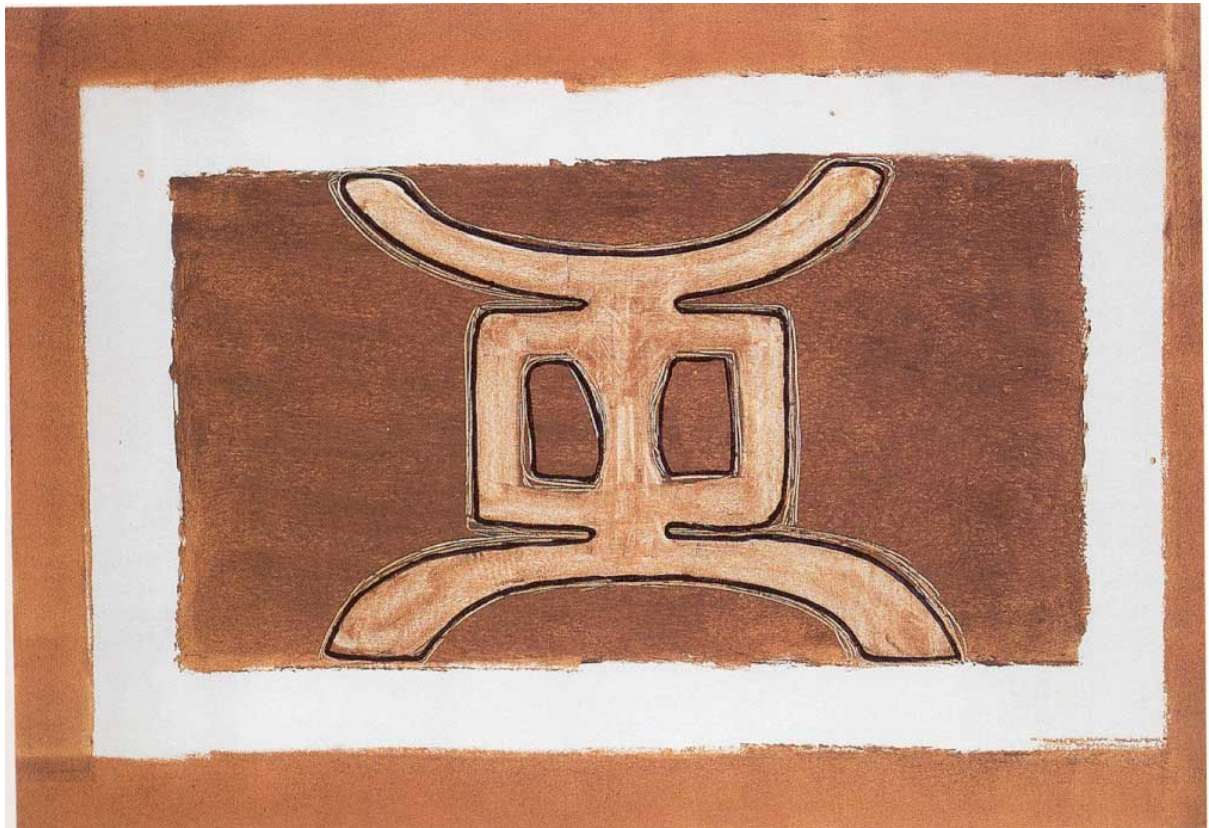


2- Guidiyonouve, 108 x 130 cm, 1996.

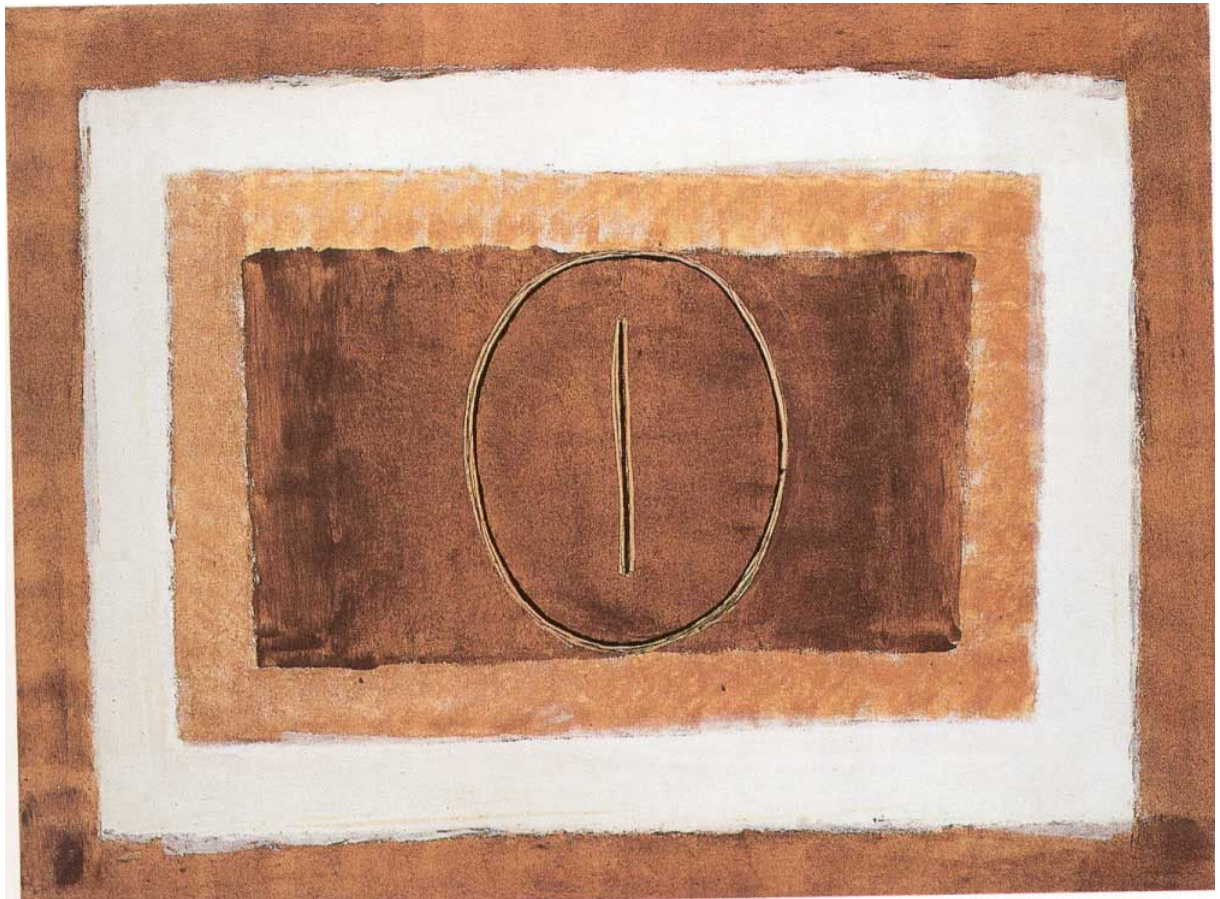


3- Gbadu, 118 x 157 cm, 1996.



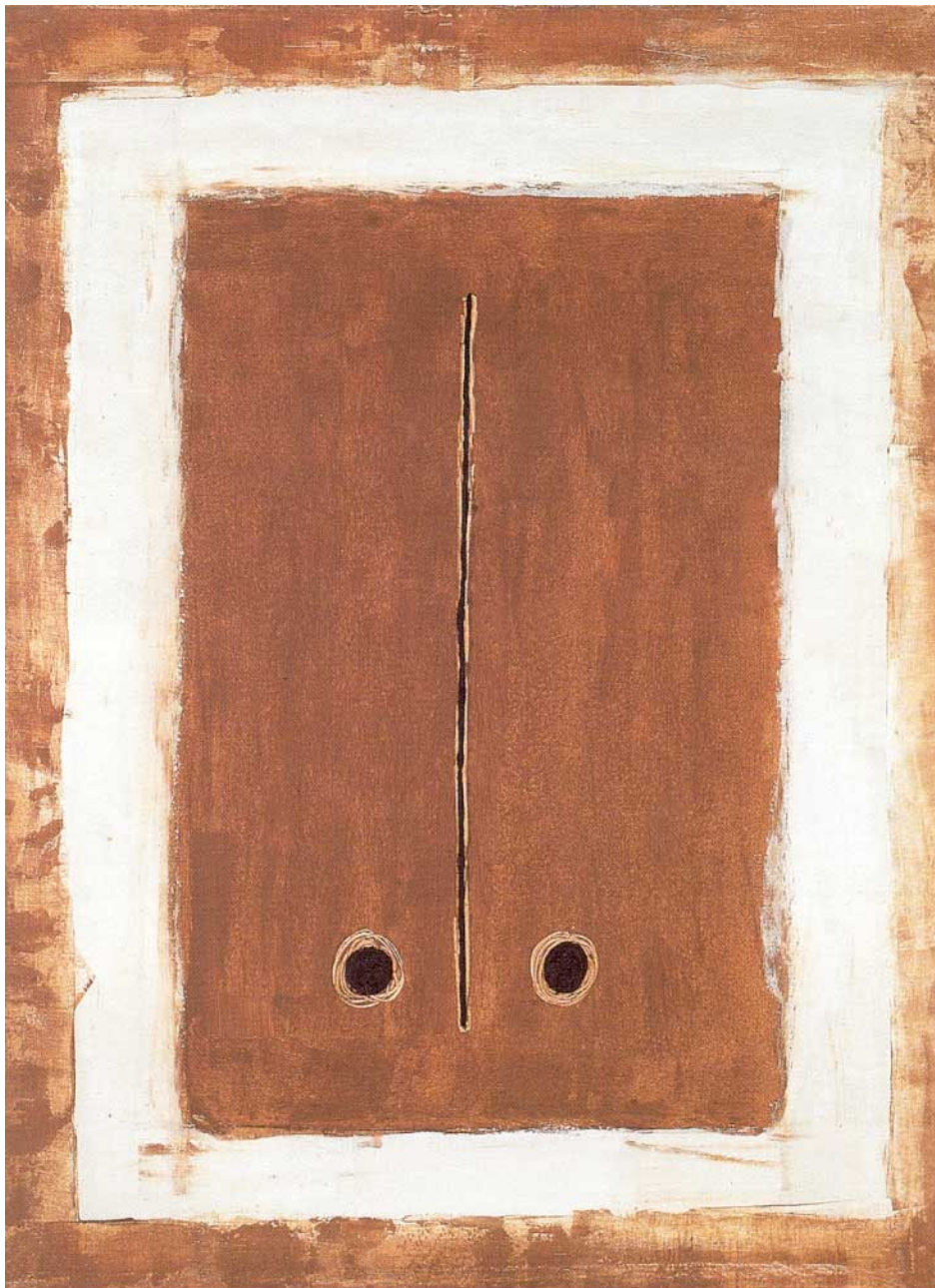


4- Nama, 118 x 176 cm, 1997.

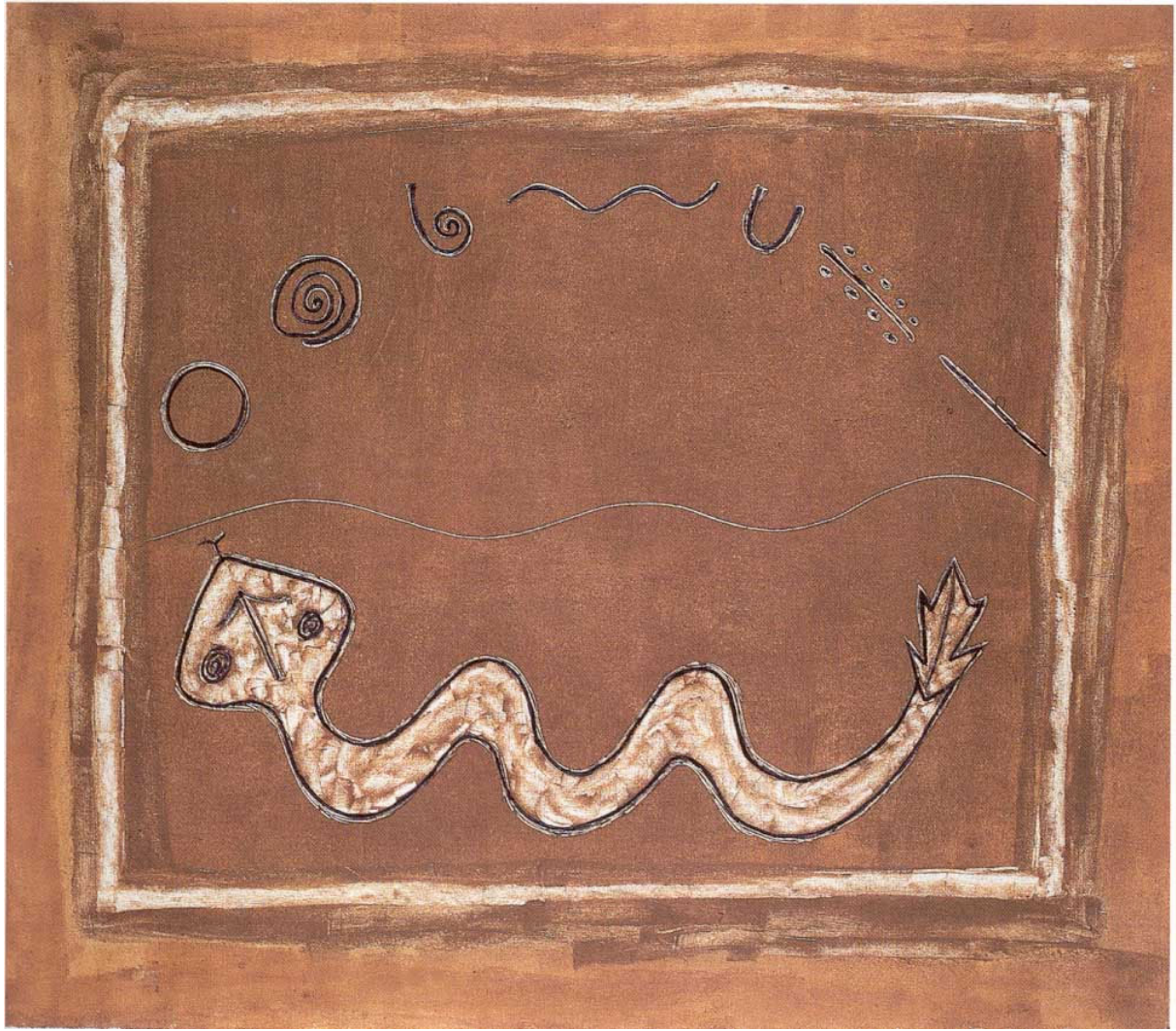


5- Ayo, 118 x 157 cm, 1996.





6- Nin, 157 x 118 cm, 1996.



7- Vodjo, 188 x 216 cm, 1997.

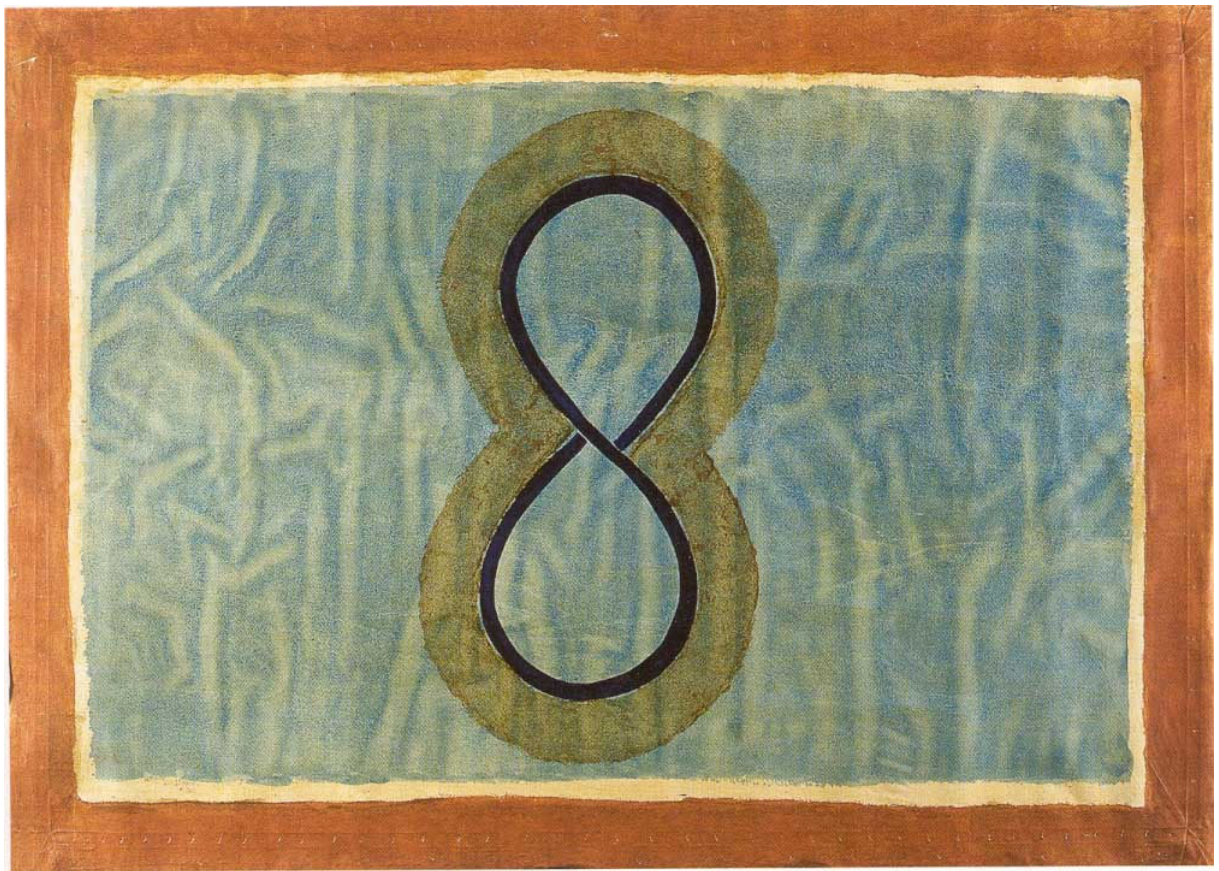




8- Agassa, 1997.

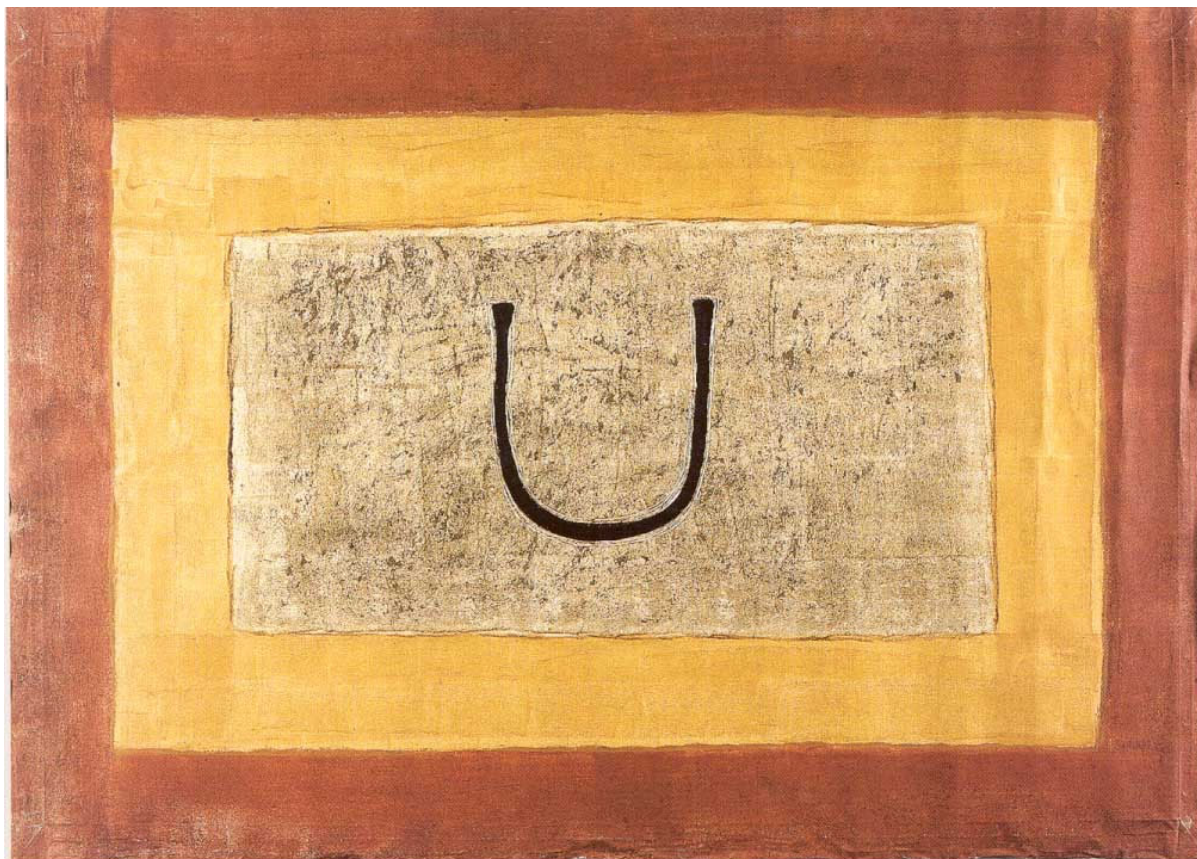


9- Sans titre, 170 x 250 cm, 1995.



10- Sans titre, 170 x 250 cm, 1995.





11- Fécondité, 170 x 250 cm, 1996.

12- Unification, dans d'autres catalogues, la pièce est nommée "Allemagne". Photo d'une page de la revue "Présentation de la Coopération Benino-Allemande" (page suivante)

# IV

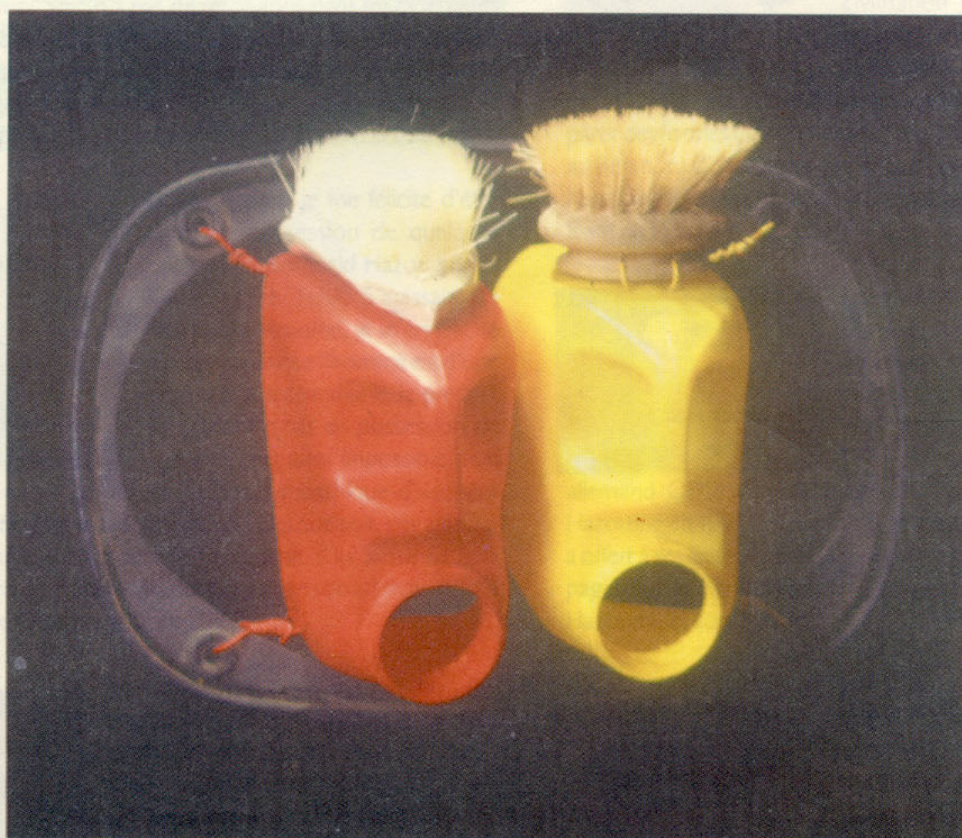
## Romuald Hazoumé AMBASSADEUR DU BENIN ET DE L'AFRIQUE

(par Valérie BERTZ, journaliste de la République Fédérale d'Allemagne et d'Allemagne)

Il est à Porto-Novo un artiste béninois, Romuald Hazoumé, célèbre dans un certain nombre de pays du monde, mais, apparemment peu connu des Béninois. Pendant que les

artistes européens et les artistes africains se manifestent au Bénin, il se manifeste ailleurs. Les collectionneurs tels que Maître Cécile d'Almeida Adeniran, Maître Yves-Eugène Mounoud demeurant, hélas, de

L'artiste Romuald Hazoumé présente une œuvre de son talent. Les masques surplombent des rebuts de civilisation tels que les vieilles



## Portrait d'artiste





13- Buruchas, 1997; Dagmar Meyer, 1996; Rote, 1997; Cuivre, 1996; Wie ou Comment?, 1996; Den ou alors?, 1996.



14- Zebragieten, 1997; Aicha, 1997; Joseph II, 1997; Tsome Fames, 1997.

## **Chapitre Deuxième : MALANGATANE VALENTE NGWENYA**

Le deuxième artiste que je vais étudier dans le cadre de ce travail est, comme l'indique le titre, Malangatana. Il a eu, évidemment aussi, à faire dans les deux Allemagnes quelques expositions dont les plus remarquables étaient en ex-RDA. L'organisation de l'étude à son propos se fera un peu comme celle de l'artiste précédent. Je vais dans un premier temps présenter ses expositions en Allemagne et ensuite, en choisir une autour de laquelle s'approfondira l'étude de tous les aspects qui caractérisent sa vie et qui l'ont fait le plus reçu dans l'ex-RDA que dans l'ex-RFA.

### **II. 1- LES EXPOSITIONS LES PLUS REMARQUABLES**

A la lecture de la biographie de l'artiste, je me rends compte qu'il a en fait, très peu exposé dans les deux ex-Etats de l'Allemagne. Comme je le montrais dans le chapitre précédent, en ce moment, c'est presque normal et surtout lui, avec sa position politique, semble t-il, assez tranchée, on peut comprendre qu'il ait été seulement exposé une seule fois et d'ailleurs en exposition collective, dans l'ex-RFA. Donc en fait d'expositions remarquables, il n'en fera que dans l'ex-RDA.

#### **1. a- Les expositions de Valente Malangatana dans les deux ex-Allemagnes**

Je ne fais pas ici de différence entre les expositions collectives et les individuelles. Remarquez d'ailleurs, il n'en a fait qu'une seule et en ex-RDA :

1976 : Première exposition dans l'ex-Berlin Est

1980 : Exposition dans l'ex-Berlin Ouest

1982 : deuxième exposition dans l'ex-Berlin Est

1985 : troisième exposition dans l'ex-Berlin Est

1986 : Malangatana, Malerei. Grafik. Zeichnungen, dans l'ex-Berlin Est et à Leipzig

Voilà ce que représentaient les relations de Malangatana avec les milieux de l'art dans les deux ex-Etats de l'Allemagne. Sur cinq expositions, quatre ont été réalisées en ex-RDA. Qu'est-ce qui explique cela, comment en est-il arrivé à ne vraiment concentrer ses expositions que dans l'autre partie des ex-Etats, les prochains paragraphes essaieront de répondre à ces questions.

Mais se contenter de cela me semble réducteur surtout pour le rayonnement de l'artiste dans ces ex-pays, car évidemment, se pose la question de savoir comment il est rentré dans les collections en ex-RFA notamment chez Iwalewa Haus. Si les collectionneurs ne lui reconnaissaient pas un minimum de talents artistiques, ils ne l'auraient pas collectionné. D'autre part, comment expliquer, malgré son succès de l'autre côté, il n'y a même pas une de ses œuvres dans un musée de l'ex-RDA. Les dirigeants de cet ex-Etat en ont-il fait, une affaire personnelle ou bien, fidèles à leur ligne idéologique et à la batterie de lois contre la détention des œuvres d'art et leur commercialisation, ils n'en ont rien gardé.

De l'ensemble de ces expositions, seule la dernière retiendra mon attention pour une étude plus large parce qu'elle me paraît la plus importante dans les ex-Etats de l'Allemagne et en particulier dans l'ex-RDA et aussi, la plus médiatisée.

### **1. b- L'exposition la plus remarquable, Malangatana, Malerei, Grafik, Zeichnungen**

Cette exposition de l'artiste semble, une des plus importantes, non seulement pour lui même, mais également pour le pays organisateur. C'est une exposition rétrospective de la déjà longue carrière de Malangatana. Dans le discours de vernissage le ministre de la Culture d'alors, Hans-Joachim Hoffmann déclare ceci :

« Ich begrüße deshalb herzlich die Retrospektiv-Ausstellung des bedeutenden Vertreters der afrikanischen Kunst der Gegenwart, des moçambikanischen Malers, Grafikers und Schriftstellers Valente Malangatana. »<sup>296</sup>

Mais en fait, qui est Malangatana se serait-on demander.



-Photo de Malangatana, artiste mozambicain.

C'est un artiste mozambicain né en 1936 à Marracuene<sup>297</sup>. En 1945, il commence le cours primaire à Matalana, s'intéresse aux illustrations de livres qu'il s'essaye de reproduire mais, cela ne durera pas longtemps parce que d'une part, l'école sera fermée et d'autre part, sa mère

---

<sup>296</sup> V.N. Malangatana, *Malerei. Grafik. Zeichnungen*, Leipzig, 1986.

sera atteinte d'une folie qui l'obligera à s'occuper d'elle. Il rencontre en 1958 le peintre Zé júlio au centre de l'art qui va le soutenir et le faire participer l'année suivante à une exposition collective. 1960 sera le tournant de sa vie professionnelle, il rencontre l'architecte portugais Pancho Miranda Guedes qui lui laisse son garage comme atelier et lui achète tous les mois deux tableaux. Un an plus tard, il réalise sa première exposition personnelle, le magazine *Black Orpheus* lui fait d'ailleurs à cette occasion, une longue référence et il rencontre la même année chez son protecteur, Pancho, le Dr. Eduardo Mondlane<sup>298</sup> qui arrive à le convaincre de la nécessité pour le développement de son art de rester au Mozambique et de ne pas prendre une bourse pour l'étranger. En 1962, il prend sa première position politique en tant qu'artiste. Dans *Leben und Wirken* un article du catalogue de l'exposition de 1986 en ex-RDA, ils écriront ceci :

« 1962 wird Nelson Mandela eingekerkert; der Künstler läßt es nicht zu, daß seine Werke weiterhin in Südafrika ausgestellt werden. Er lehnt ab, sich an der portugiesischen Repräsentation zur Biennale von Sao Paulo in Brasilien zu beteiligen. »<sup>299</sup>

Position assez tranchée et presque suicidaire pour la période. La preuve, trois ans plus tard en 1965, il sera aussi arrêté par la police secrète, la fameuse PIDE, pour liaison avec le Frelimo, mouvement de lutte d'indépendance au Mozambique. Il passera 13 mois en prison. Il obtiendra enfin en 1971 une bourse pour aller à Lisbonne, fait sa première expérience de contact avec une société non africaine et surtout non mozambicaine, ce qui va renforcer ses sentiments de lutte de libération de ses compatriotes de la domination coloniale.

Mais, Malangatana n'est pas que artiste dans le sens de peintre ou sculpteur, il est aussi poète, acteur avec un premier film en 1972 où il joue le rôle de danseur et chanteur interprète et surtout musicien au point de déclarer ceci que Karla Bilang rapporte dans son article :

« Für ihn ist das Kunstwerk ein " Musikinstrument voller Nachrichten". »<sup>300</sup>

<sup>297</sup> Les villes de naissance de Malangatana diffèrent selon les auteurs. Selon E. S. Brown, auteur de: *Africas Contemporary Art and Artists*, New York, 1966, il serait né près de Lourenco Marques (actuel Maputo).

<sup>298</sup> La rencontre de Malangatana avec ce monsieur a aussi eu une grande influence sur sa production artistique. C'est ce que rapporte d'ailleurs l'article de Püschel Ursula quand elle écrit ceci :

« Mondlane, Gründer der FRELIMO, der die Einheit der verschiedenen Stammesorientierten Widerstandsbewegungen herstellte, mit der die portugiesische Herrschaft überwunden wurde, hat Malangatana offenbar gelehrt, dass Ursprung und Ziel seiner Kunst das Volk, sein Volk sein müsse. ».

<sup>299</sup> *Leben und Wirken in Malangatana, Malerei. Grafik. Zeichnungen*, 1986, p. 8.

<sup>300</sup> K. Bilang, *Kein Reservat für Naive*, 1986, pp. 5-6.

Pour lui en effet, il n'y a pratiquement pas de différence entre les moyens d'expression de l'art. Un tableau de peinture peut bien s'approprier le rôle d'un instrument de musique et transmettre autant de messages.

Après quelques fonctions administratives qui lui ont permis de vraiment contribuer au développement de l'art dans son pays,<sup>301</sup> il retrouve à partir de 1985 ses activités premières. L'auteur de l'article "Leben und Wirken" écrira ceci:

« 1985 legt er seine Funktion in der Abteilung "Kunsthandwerk" ab, um sich ausschließlich den bildenden Künsten zu widmen. »<sup>302</sup>

C'est ce nouveau retour à la peinture qui l'a amené en 1986 à l'organisation d'une série d'expositions notamment celles de Leipzig et de Berlin que je vais maintenant étudier.

L'exposition de Malangatana en ex-RDA en 1986, comme je le soulignais plus haut, est rétrospective et marque l'apogée d'une longue carrière de l'artiste. Alors pour commencer, il serait bon de montrer comment Malangatana est devenu artiste.

Les histoires sur le parcours artistique de Malangatana sont innombrables et donc, la meilleure me semble la version qu'il en donne lui-même. Dans une interview qu'il a donnée au journal Sonntag, à la question :

« ...Wo haben Sie gelernt? »<sup>303</sup>

L'artiste répond ceci:

« Die traditionellen Märchen, die Spiele und vor allem die Geschichten, die meine Großmutter erzählte, haben eine Phantasie ausgebildet, die afrikanischen Wertvorstellungen folgte. Meine Mutter, eine bekannte Sängerin, die auch Perlen, Schmuckarbeiten und vor allem Tätowierungen machte ...Das ursprüngliche Leben in unserem Dorfe war mir vertraut wie meine eigene Mutter lange bevor ich in die Schule kam. »<sup>304</sup>

---

<sup>301</sup> U. Püschel écrira une fois encore dans son article ceci à propos de cette période de l'artiste :

« Seit Moçambique unabhängig ist, sind viele Aktivitäten gefordert: Malangatana war oft Botschafter der Kunst seines Landes im Ausland, viel Zeit kosten Einrichtungen, die Talente fördern, Ausbildung ermöglichen, traditionelle Handwerkskünste bewahren, Kinder unterrichten, um den großen Reichtum eines Volkes, der nun zu seinem Selbstbewusstsein gehört, zu entfalten. ».

<sup>302</sup> *Leben und Wirken*, 1986, p. 8.

<sup>303</sup> R. General, *Kein Braver Schüler Weisses Meister*, Sonntag de 03.1987.

<sup>304</sup> Idem.



Pour lui donc, c'est son environnement social, familial et surtout légendaire ou fantastique qui ont déjà moulé l'artiste pour son métier futur. Cela apparaît davantage plus précis lorsque, parlant de sa mère, il déclare ceci dans l'ouvrage d'Evelyn Brown :

« When I was young I looked with great interest at her magic. »<sup>305</sup>

Il avait été donc initié au métier, tout au moins a été sensibilisé, en regardant sa mère le faire. Il n'aura pas plus besoin d'une école pour faire éclore ses talents. Il fréquentera à partir de 19 ans une école d'art mais de manière si distendue, sans grande contrainte, puisqu'il lui faut travailler jusqu'à 20h pour gagner sa vie avant de s'y rendre et ne doit normalement y rester qu'une petite heure pour des raisons de coutume locale. Il est enfant unique et ne doit donc pas se trouver dans les rues au-delà de 21h et aussi, au risque de se faire prendre par la police. Et, cela ne durera pas non plus longtemps, car son "protecteur" aurait des inquiétudes quant à sa corruption au contact des écoles qui enseignent l'art "occidental". Il déclarera à ce propos lors de la même interview ce qui suit :

« ...Aber ich blieb nicht lange. Ein portugiesischer Architekt riet mir, das Zentrum zu verlassen. Früher oder später, meinte er, würde ich dort den europäischen Einflüssen erliegen. Er ließ mich bei sich drei Jahre in Ruhe arbeiten...Dieser Architekt hatte mir verboten, in Kunstbücher zu schauen oder darin zu lesen. »<sup>306</sup>

Cette rencontre avec l'architecte portugais, conscient du danger que représenterait pour lui le séjour dans un centre d'art ou la lecture de livres consacrés à l'art occidental en général, l'a conduit à abandonné l'école, mais le revers de la médaille est sa transformation, à son insu bien sûr, en artiste surréaliste justement à la manière occidentale dont se défendait d'ailleurs cet architecte. Il déclarera ceci:

«...Wie unwissend ich damals war, macht mein Auftritt deutlich: Ich sagte ihnen, man müsse mich verwechseln. Mein Name sei nicht Surrealist, sondern Malangatana Valente Ngwenya. Das alles hat mich in meiner Auffassung bestärkt: Meine eigentliche Schule ist die Welt der afrikanischen Mythen, sind

---

<sup>305</sup> Brown, 1966, p. 46.

<sup>306</sup> General, de 03.1987.

die Erfahrungen meiner Kindheit, meiner Jugend, der Kampf meines Volkes.

»<sup>307</sup>

Voilà qui confirme la forte personnalité de l'artiste qui est, à mon avis, resté assez proche de ses convictions en n'acceptant pas la subtile manipulation qui l'aurait classifié et, il était difficile en ce moment de prévoir les conséquences que cela aurait pu avoir sur sa carrière. Il revendique par ailleurs, le caractère autodidacte de son évolution lorsqu'il déclare : «...Tout cela a renforcé ma conviction : ma propre école, c'est le monde des mythes africains, des expériences de mon enfance, ma jeunesse, la lutte de mon peuple.».

Ainsi, Malangatana aura peint dans la première partie de sa carrière d'artiste, soit le monde fantastique, le paysage, soit l'histoire de sa société ou de l'Afrique en général tel qu'on lui a raconté ou qu'il l'a senti. Dans son article annonçant l'exposition, Püschel Ursula rapporte les propos de l'artiste en ces termes :

« In meinen ersten Bildern malte ich Landschaften, aber ich stellte fest, daß die Landschaft immer Landschaft bleibt, während die Figur mir erlaubt, all das darzustellen, was mit den Menschen und ihren Problemen in Zusammenhang steht. »<sup>308</sup>

Cela montre l'évolution certaine qui marque le cheminement de l'artiste et c'est encore plus remarquable dans l'interview lorsqu'à la question :

« Sie malen nicht nur Mythologisches, ihre Themen kommen ebenso häufig aus der jüngeren Geschichte, aus der Gegenwart...»,

l'artiste répond ceci:

« Die sechziger Jahre waren für Afrika eine sehr wichtige Zeit....Bislang hatte ich Geschichten gezeichnet, die ich durch meine Vorfahren kannte, ich hatte Landschaftsbilder gemalt. Aber das genügte nicht mehr. Ich mußte die Dinge gründlicher analysieren, bevor ich sie umsetzte....Zum ersten mal benutzte ich auch Literatur, las Bücher, beispielsweise von Autoren wie Wole Soyinka, Guiseppe de Castro. Sie schreiben über die Geopolitik des Hungers, über politische Ursachen, soziale Bedingungen. Das, ja, ich glaube wirklich, diese

---

<sup>307</sup> Idem.

<sup>308</sup> Püschel, *Alter Film*, Sonntag du 29.08.1986

Lektüre, diese Korrespondenz mit anderen afrikanischen Künstler und Künsten hat aus meiner Malerei das gemacht, was sie heute ist. »<sup>309</sup>

Le progrès mental et psychologique de l'artiste qui s'adapte à l'évolution générale de ses contemporains est surprenant. J'en parlerai un peu plus loin lorsqu'il s'agira de l'étude des opinions d'un ou l'autre côté des ex-Etats sur l'artiste.

D'autre part, les couleurs les plus fréquentes dans ses œuvres par exemple le brun, le beige, le jaune et le rouge ont fait couler un peu d'encre et à cela aussi, il a répondu dans l'interview. A la question :

« Sie bevorzugen bestimmte Farben, braun, beige, gelb, rot...»,

il répond ceci:

« Meine Farben sind verbunden mit der afrikanischen Erde, mit dem Land, mit dem Lebensgefühl der Menschen, mit der Sonne, der Vegetation, den einzelnen Gegenständen, die das Leben bestimmen, mit der Mythologie. Die Perlenketten meiner Mutter, ihre Tätowierungen kehren in spuren wieder. Farben können Geschichte erzählen, andere setzen Kontrapunkte. »<sup>310</sup>

Et je trouve qu'il n'a pas tort de penser et de dire que les couleurs font partie tout simplement de la vie en Afrique. Il y a eu d'incroyables polémiques, j'en parlais dans la première partie de mon travail, sur l'incapacité des Africains à s'exprimer avec les couleurs surtout sur les anciennes sculptures de l'Afrique qui seraient, selon un certain nombre d'anthropologues et d'ethnologues tel Leuzinger, monochromes. J'ai moi-même effectué des recherches pour mon mémoire de maîtrise dans une région du Bénin à propos des couleurs présentes sur les sculptures et les résultats d'enquêtes de groupe et individuelles sont surprenantes quant à la conscience qu'ont les populations de l'importance de telle ou telle couleur.<sup>311</sup>

Aussi lorsqu'on lui pose la question :

---

<sup>309</sup> General, de 03.1987.

<sup>310</sup> Idem. En plus de cela, Bilanz dans son article *Kein Reservat für Naive* pense que Malangatana a emprunté ces couleurs à l'art populaire éthiopien. Elle écrit ceci: « In seiner Malerei hat Malangatana wohl auch die dominierenden Farbakkorde von Rot, Blau und Gelb aus der äthiopischen Volksmalerei entlehnt.»

<sup>311</sup> Confère Tchibozo R., 1995.

« Ich habe Sie als emotionsbetonten und als eminent politisch denkenden Menschen erlebt [...]»,

L'artiste ne s'en cache pas et répond ceci :

« Natürlich hat Politik einen ungeheuren Einfluß auf meine Kunst, denn der Künstler Malangatana ist ein Mensch, und alles, was mich als Mensch berührt, berührt mich auch als Künstler. »<sup>312</sup>

Evidemment bien sûr, ce n'est pas cette déclaration de l'artiste qui prouve son engagement politique très poussé. Tout au long de cette étude sur sa personnalité j'ai essayé de montrer comment petit à petit, il est rentré sur cette voie déjà par sa rencontre en 1961 avec le fameux Dr. Eduardo Mondlane, sa prise de position un an plus tard à l'arrestation de Nelson Mandela en refusant de représenter le Portugal à la Biennale de Sao Paulo au Brésil et son arrestation en 1965 pour collaboration avec le Frelimo. La plus importante question maintenant, est de savoir quelles influences cet engagement a eu sur l'évolution de sa production artistique. Il faut noter que pendant toutes ces années, Malangatana a eu à exposer partout dans le monde et non pas seulement dans les pays européens socialistes, comme on pourrait l'imaginer.

Ainsi, comme je le montrais plus haut, l'exposition en ex-RDA en 1986 est une exposition rétrospective de l'artiste et pour mieux en saisir le sens et l'effet, je vais accentuer l'étude sur les réactions de presse qui me semblent les seuls éléments capables de rendre compte de la dimension culturelle, émotionnelle, mais aussi certainement politique d'un tel évènement. Déjà à l'inauguration le ministre de la culture, Hans-Joachim Hoffmann déclarait ceci :

« Diese Ausstellung ist ein weiterer Höhepunkt in den langjährigen freundschaftlichen Beziehungen unserer beiden Länder. Ich bin sicher, daß sie einen wertvollen Beitrag zur Bereicherung des internationalistischen Charakters unseres Kulturlebens leisten wird.

Sie wird dazu beitragen, daß die Freundschaft und Solidarität mit dem seine politische und ökonomische Unabhängigkeit erfolgreich verteidigenden moçambikanischen Volk weiter wachsen werden. Der opferreiche Kampf der Völker im Süden Afrikas gegen das Apartheid-Regime in Pretoria wird nach

---

<sup>312</sup> General, du 03.1987.

dieser Ausstellung in unserem Volk noch besser verstanden und unterstützt werden. »<sup>313</sup>

C'est bien clair, une exposition de ce genre et de cette taille est un évènement hautement politique, d'amitié et de solidarité. Son organisation est une occasion pour renforcer dans le peuple la compréhension et le soutien à la lutte du peuple sud-africain contre le régime d'apartheid dont il faut signaler en passant, que l'artiste aussi dénonce dans ses œuvres.

Que pensent donc les journalistes de cette exposition ? Il faut noter que les articles consacrés à cette seule exposition s'étalent de juillet à décembre, soit environ pendant cinq mois, car l'exposition a d'abord eu lieu à Leipzig puis à Berlin.

Le premier article dont je parlerais dans le cadre de cette étude est une correspondance du journal ADN du 24.07.1986, qui annonce de Maputo, la capitale du Mozambique où cette exposition rétrospective a déjà eu lieu et où le président de la République d'alors, Samora Marchel, fait du succès de Malangatana, un succès personnel et national. Décidément, c'est un artiste supporté par le gouvernement de son pays, son art est mis au service de la politique extérieure de sa patrie.

Le deuxième article est encore celui de l'ADN du 29.08.1986, le jour du vernissage de l'exposition en Allemagne. L'auteur écrira ceci :

« Der Maler und Schriftsteller, der im Juni 50 Jahre alt geworden ist, nimmt unter den Zeitgenössischen Künstlern seines Landes eine führende Position ein. Sie Stützt sich auf seine ausgeprägte stilistische Individualität in der Symbiose afrikanischer und europäischer Kulturtradition sowie auf sein unbeugsames soziales und politisches Engagement. »<sup>314</sup>

Comme quoi, puisque d'une part Malangatana est un artiste politiquement et socialement engagé, il est le meilleur artiste de son pays qu'il a pu mettre au premier rang des nations africaines qui s'occupent de leur indépendance culturelle et de l'autre, par le développement d'un style individuel qui réalise la symbiose entre les cultures africaines et européennes il est l'artiste africain le plus en vue.

---

<sup>313</sup> Malangatana, *Malerei. Grafik. Zeichnungen*, 1986 , p.3.

<sup>314</sup> ADN, du 29.08.1986.

Le troisième article est celui de Peuker E. sous le titre de *Kraftvolle Metaphern* le journaliste montre le multi-talent de l'artiste en le nommant "Multimedien" avant de décrire ses œuvres caractérisées par la mythologie, les rituels et la mort. Le journaliste rapporte les explications de l'artiste sur l'origine de la peinture de tels thèmes :

« "Als die Religion der Kolonialmacht auf uns zukam, hatten wir bereits unsere Symbol, unsere Rituale, Amulette usw., unsere Mythologischen Wurzeln und eine damit verbundene Form der information wie des Zusammenlebens, das sich auf gegenseitige Achtung und würde in den Gemeinschaften gründete. Ich habe Versucht, das in meiner Malerei zu dokumentieren". »<sup>315</sup>

A la suite de 1961, ajoute le journal, la peinture et les dessins de Malangatana reflètent son engagement politique. C'est en ce moment, pendant ses 13 mois de détention en prison, qu'il a écrit un document politique nommé *Der Gefangener* (le prisonnier), accompagné de deux tableaux du même titre. A cela s'ajoute des images métaphoriques notamment *Traum eines Gefangenes*, le rêve d'un prisonnier (1965), ou encore le graphique *Strafzelle*, la cellule. Il conclut son article en montrant la réputation, maintenant mondiale de l'artiste et souhaite, comme cela était de coutume en ex-RDA, que quelques reproductions des œuvres de Malangatana restent après le départ de l'exposition pour d'autres villes européennes.

Le quatrième article à étudier est celui de Kerstin Kirmes titré *Mit glutvollen Farben*, la journaliste aussi souligne la maturité de l'artiste qui, en juin a eu 50 ans, et l'origine populaire de son art. Elle écrira ceci:

« In seiner expressiven Handschrift füllt Malangatana den Bild Raum bis an den Rand mit Figuren und aus der Volkskultur geschöpften Symbole. »<sup>316</sup>

C'est là l'un des aspects très important de la conception communiste de la culture qui ne doit pas être un privilège. Pour que le peuple en profite, il faut qu'il en soit à l'origine. Le journaliste montre le profond respect que l'artiste a pour les humains et la vie mais aussi, il peint les joies, les peines du peuple mozambicain dans sa lutte d'indépendance. Elle écrira ce qui suit:

---

<sup>315</sup> E. Peuker, *Kraftvolle Metaphern*, Mitteldeutsche Neueste Nachrichten (Leipzig) du 17.09.1986. Je peux comprendre le réflexe de conservation de Malangatana qui, comme on l'a montré dans les diverses biographies qui lui ont été consacrées, est très proche des mythologies et des rituels traditionnels de sa société. Il en avait été ainsi partout en Afrique où les missionnaires sont passés. Ils détruisaient sur instruction, j'en parlais dans la première partie de mon travail, toutes les bases de la culture des populations rencontrées.

<sup>316</sup> K. Kirmes, "Mit glutvollen Farben, Neues Deutschland" du 18.09.1986.

« Er Widerspiegele die Freuden und leiden des moçambikischen Volkes bei der Verteidigung der nationalen Unabhängigkeit. Seine Bilder verstehen sich auch als Anklage gegen Gewalt, Unterdrückung und Rassendiskriminierung im Süden Afrikas... Malangatana Schaffen gilt als Wegbereitend für die Entwicklung von Malerei und Grafik in Moçambique. Ebenso gültig ist sein Einsatz für die Unabhängige Entfaltung einer Nationalkultur. So halt er beim Aufbau eines Nationalmuseum, und die 1983 unter Malangatana Patronat in Maputo gegründete erste Kunstschule des Landes. »<sup>317</sup>

Voilà l'éloge d'un nationalisme un peu exacerbé quand même, mis au service du communisme.

Le cinquième article est celui de Lutz Pretzsch sous le titre : *Motive nationaler Vorstellungswelten : Werke von Malangatana am Weidendam*, le journaliste essaie de montrer les qualités personnelles de l'artiste. Il est selon lui exposé dans des musées les plus prestigieux de la planète et présent dans des collections du monde entier. Pour lui, l'exposition montre des images d'une grande expressivité et de dynamique mais aussi, du monde intérieur particulier de l'artiste fait de chimères et de fantaisies. Il écrira ceci :

« Diese...von Chimären Ungeheuern in phantastischer Tier und Menschengestalt...des afrikanischen Tradition. »<sup>318</sup>

Pour conclure son article il souligne le monde mystérieux de la femme qui marque plusieurs œuvres de l'artiste.

Mais Malangatana est un artiste connu dans les deux ex-Etats de l'Allemagne. Certes, il est plus présent d'un côté que de l'autre. Donc, il est aussi important de savoir l'opinion que les uns et les autres ont en définitif de lui.

---

<sup>317</sup> Idem.

<sup>318</sup> L. Pretzsch, *Motive nationaler Vorstellungswelten: Werke von Malangatana am Weidendam*, Berliner Zeitung du 24.12.1986.



## II. 2- LES DIFFERENTS POINTS DE VUE SUR MALANGATANA

Il faut d'abord noter qu'il n'existe pas, que ce soit dans l'ex-RDA ou dans l'ex-RFA, une abondante littérature sur Malangatana. Mais, le peu que j'ai pu recueillir est assez significatif, à mon avis, pour mériter une certaine analyse.

### 2. a- En ex-RDA

La plupart de la littérature sur l'art et les artistes africains en ex-RDA paraît lors des expositions en particulier, dans les catalogues consacrés à ces expositions. Mais parfois aussi, due aux recherches scientifiques, le cas de la thèse de Marion Dinter<sup>319</sup> consacrée à l'art du Mozambique. En ce qui Malangatana, il n'a pas échappé à la règle.

Ainsi, Karla Bilang, dont j'ai déjà parlé dans la première partie de ce travail à propos d'autres textes, a dans son article *Kein Reservat für Naive, zur Kunstgeschichtlichen Bedeutung von Valente Malangatana* fait le point sur l'évolution artistique et l'engagement politique et social de l'artiste. Pour elle, Malangatana a marqué de son empreinte l'art africain contemporain d'un style particulier. Elle écrira ceci:

« Man darf wohl ohne zu übertreiben sagen, daß uns kein afrikanischer Künstler so deutlich die psychische Destruktion seiner Landsleute durch die Kolonialherrschaft vor Augen geführt hat wie er und keiner ist gleich ihm dabei einen so konsequenten, von nahezu absoluter künstlerischer Stilsicherheit geprägten Weg gegangen. »<sup>320</sup>

Elle pense donc que sans exagération, on peut dire qu'aucun artiste africain n'a autant clairement peint la destruction psychologique de ses compatriotes pendant la domination coloniale avec une empreinte stylistique absolument artistique. C'est le début de la construction d'une argumentation qui fait des qualités de l'artiste, avant tout, son engagement auprès de ses concitoyens à travers la peinture de leur souffrance, des peines causées par la

---

<sup>319</sup> Dinter Marion, *Untersuchungen zu Malerei und Grafik Moçambique (Malangatana)*, Karl-Marx Universität Leipzig, 1986.

colonisation etc., un critère d'excellence et de mérite. Il faut rappeler effectivement que l'artiste a commencé à développer son style à une période où l'art africain contemporain n'a vraiment pas encore trouvé une place dans la presse occidentale ni chez les spécialistes où il était facile de lui donner des qualificatifs. J'en parlais dans la première partie de ce travail, aussi incongrus, anachroniques qu'humiliants de simplement penser et faire croire que c'est un produit colonial, une imitation de ce qui existait déjà en occident, les Africains n'étant aptes à ne produire que de la décoration ou de la naïveté. C'est donc cela qui a amené l'auteur de ce document sur l'artiste à écrire :

« Ein solches bewußtes und engagiertes Schaffen gewinnt an besonderer Bedeutung angesichts der zunehmenden Dekorativität, Naivität und Spontaneität eben jenen Kriterien, die vor allem durch die von Europäern geleiteten "freien" Werkstätten gefördert worden sind und die weite Teile der schwarzafrikanischen Gegenwartskunst zu einem Reservat für naive Malerei gemacht haben. »<sup>321</sup>

Il est en effet difficilement concevable pour quiconque avec un minimum de suite dans les idées ou ayant vécu les brutalités du colonialisme ou de l'apartheid en Afrique du Sud, de voir dans les œuvres de cet artiste de la naïveté ou de la décoration. Déjà en 1966, Brown E., rapportait dans son ouvrage ce que disait le catalogue consacré à son exposition de 1962 à Ibadan et plus tard à Oshogbo :

« The catalog noted that "he has been painting only two years and is already one of the most exciting artists in Africa. His work is strong and completely uninhibited...He is full of stories...Were he a most sophisticated person, one could describe him as a surrealist...His vision is bizarre, phantasmic and sometimes frightening. But always his images are compelling and convincing, and often his compositions are superb". »<sup>322</sup>

Au contraire donc, pense Bilang, la peinture qu'il fait des réalités quotidiennes, est une accusation contre la violence, la pression, la discrimination raciale et une formidable aide à la prise de conscience des observateurs de leur condition sociale ainsi que des prises de position politiques ou simplement humaines. Elle écrira ceci:

---

<sup>320</sup> Bilang, 1986, p. 5.

<sup>321</sup> Idem.

<sup>322</sup> J. Brown, 1966, p.46.

« In ihnen werden brisante politische Ereignisse, etwa die brutal niedergeschlagenen Unruhen von Soweto in "Aman Soweto. 20.10.1976" (Freiheit Soweto), geschildert, sie sind Anklage gegen Gewalt, Unterdrückung und Rassendiskriminierung und entwickeln beim Betrachter soziales Bewusstsein so wie menschliche und politische Stellungnahme. »<sup>323</sup>

Il faut noter comme le rapporte l'auteur que Malangatana insiste beaucoup sur la fonction communicative de ses tableaux. Il pense même, comme je l'ai déjà cité plus haut, qu'une œuvre d'art est comme un instrument de musique chargé d'informations. Pour les populations d'Afrique en général et celles du Mozambique en particulier encore sous le joug colonial en ce moment, je m'imagine qu'effectivement, les images sont mieux que les documents écrits pour une raison simple que très peu de personnes savaient lire et ont accès aux livres et, bien conservées, elles resteront pour la postérité et permettront d'écrire une véritable histoire de l'art de la nation en corrélation avec l'évolution sociale. L'exemple qu'elle donne dans son texte, le tableau de Malangatana " Aman Soweto", Paix à Soweto, est une façon de thématiser toute cette période de violence, de discrimination raciale et de tuerie qui, seule à son exposition, suffirait à comprendre et qualifier l'époque.

---

<sup>323</sup> Bilang, 1986, p. 5.



1- V. Malangatana, Aman Soweto, Mozambique, 22 x 28 cm, 1976.

C'est déjà totalement différent de la peinture africaine qui se faisait jusque là avec Malangatana lui même, qui était consacrée aux paysages ou, mettant en scène les activités quotidiennes des populations. C'est cela qui a amené Bilang dans ce texte à y voir les bases d'une nouvelle expression artistique de l'art africain contemporain en même temps qu'il ne se trouve pas en dehors des relations aux formes et processus de développement de l'art en Afrique et comparable au modèle de représentation de l'esthétique négro-africain développé par Senghor. Elle écrira ceci :

« Das Werk von Malangatana ist weitgehend eigenschöpferisch und legt den Grundstein für neue Ausdruckformen und Stilkriterien innerhalb der afrikanischen Gegenwartskunst. Gleichwohl steht es nicht außerhalb der Kunstgeschichte und zeigt manche Beziehung zu Formen und Prozessen in der Kunstentwicklung Afrikas. Einige Stilmerkmale lassen sich mit den

Modellvorstellungen, die Senghor in seiner negro-afrikanischen Ästhetik entwickelt hat, vergleichen. »<sup>324</sup>

C'est ce qui fait, selon elle, que l'anthropomorphisme chez Malangatana est absolument concentré sur la forme humaine ou sur le visage que caractérise une force d'expression suggestive. C'est avant tout, autour de la gestuelle du corps que se prête l'expression qui enfin de compte n'a rien à voir avec l'art traditionnel du corps ni la danse. Et c'est justement là que se situe le critère de collectivité. L'individu n'est donc pas symbolisé, mais le groupe de personnes à travers ce qu'elles font ensemble. Elle écrira ce qui suit :

« Damit im Zusammenhang steht das Kriterium der Kollektivität; dargestellt wird nicht das Individuum, sondern die Menschengruppe, die durch gemeinsames Tun, Erdulden oder Empfinden charakterisiert ist. »<sup>325</sup>

D'autre part, l'un des caractères essentiels des oeuvres de l'artiste est qu'elles sont réalisées selon un principe lié au rythme. Il ne faut pas oublier, comme je le mentionnais déjà plus loin, que l'artiste est en même temps musicien et surtout, les rapports qu'il établit souvent entre œuvres d'art et instruments de musique. L'auteur en donne ici un exemple par rapport à l'une de ses plus célèbres œuvres :

« Der Rhythmus ist das Kompositionsprinzip, nach dem Malangatana seine Bilder aufbaut. Die Leiber und Arme der dicht gedrängt Stehenden in der Grafik "Gefangene"(1965) intonieren ein endloses Stakkato. Die Gesichter und Leiber auf den Gemälden sind in ein rhythmisches Fließen, eine ständige prozeßhafte Wiederkehr eingebunden. Auch darin darf echtes afrikanisches Erbe, wie die enge Bindung und Organisation der Lebensabläufe an die jährlich ablaufenden landwirtschaftlichen Zyklen in der Agrargesellschaft, gesehen werden. »<sup>326</sup>

Malangatana ne se contente pas seulement de peindre au rythme de la vie telle qu'il la connaît, telle que c'est dans la culture africaine en général, mais il emprunte, dans son art, aussi à d'autres univers tel celui très brassé éthiopien :

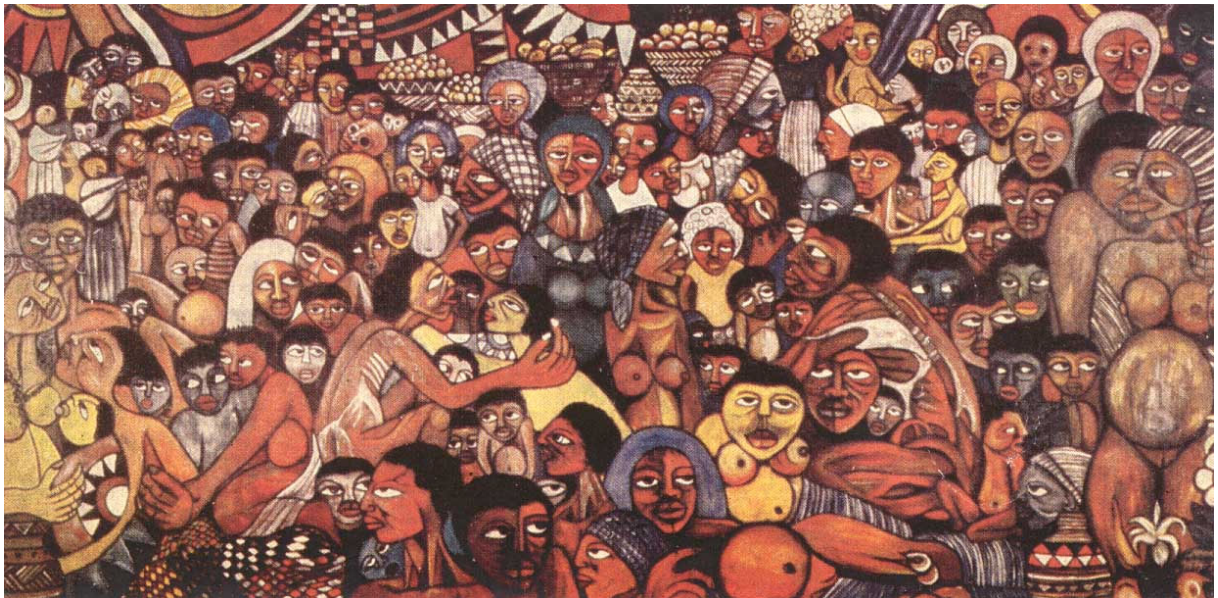
---

<sup>324</sup> Ibid, p. 5-6.

<sup>325</sup> Ibid, p. 6.

<sup>326</sup> Idem.

« ...Seine nachhaltigsten Inspirationen dürfte Malangatana aus den Ikonen und Wandmalereien Äthiopiens empfangen haben. In ihnen fand der nach zeichnerischen und malerischen Ausdrucksformen Strebende adäquate Vorbilder aus seinem nächsten Kulturbereich, die er jedoch ihrer christlichen Gebundenheit entkleidete und denen in Thema und Gestaltung seine eigene afrikanisierende Prägung verlieh...Da sind die Massenszenen mit den Enganeinander gedrängten Leibern – in der Ikonen eine stereotype Menge, bei Malangatana eine von Schmerz und leid gepeinigte. Die meisten Gesichter sind von vorne gezeigt, und die dunklen Pupillen der großen Augen sind zur Seite gedreht.»<sup>327</sup>



2- Photo de l'oeuvre scène de masse utilisée pour la carte d'invitation à l'exposition.

La différence entre l'utilisation des emprunts à l'art populaire éthiopien et l'artiste lui-même s'élargie aux contours des dessins qui sont égaux sur les icônes éthiopiennes alors qu'ils sont des éléments de base chez Malangatana qui participent de l'expression de l'image. Il en est de même des couleurs dont j'ai déjà parlé plus haut, qui sont chez l'artiste, comme les lignes, ininterrompues et successives.

Pour conclure son texte elle écrit ce qui suit :

---

<sup>327</sup> Bilang, 1986, p.6.

« Manch einer fühlt sich hier an die Bilder der deutschen Expressionisten erinnert. Solche Vergleiche bestehen keineswegs zu Unrecht, sie beruhen jedoch auf einer tief inneren, emotionalen und künstlerischen Ähnlichkeit und keineswegs auf oberflächlichem Nachempfinden. Malangatana ist den großen Visionären der Kunstgeschichte zuzurechnen, denen, die Innenwelten gestalten, wie Hieronymus Bosch, James Ensor oder Emil Nolde. »<sup>328</sup>

Quant à la thèse: *Untersuchungen zu Malerei und Grafik Moçambiques (Malangatana)*, après avoir longuement décrit les problèmes liés au développement de l'art mais aussi de la culture au Mozambique et les différentes étapes et aspects de l'évolution de la carrière artistique de Malangatana, comme je l'ai fait depuis le début de cette étude, il écrit ceci à propos du sens qu'on peut donner à l'utilisation des diverses formes humaines, animales et végétales omniprésentes dans les œuvres de l'artiste :

« Die Verflechtung und das Ineinanderübergehen pflanzlicher, tierischer und menschlicher Formen bzw. die Wiederholung gleichartiger, gerundeter, geschwungener Formen bei Menschen, Tieren und Pflanzen sind im Bild verwendete Gestaltungsmittel, um das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis der drei Bestandteile der lebenden Natur Mensch, Fauna, Flora, aber auch den Machtkampf dieser drei Kräfte zu reflektieren. »<sup>329</sup>

Voilà en somme ce qu'on peut dire sur le point de vue des scientifiques sur la carrière et le travail de Malangatana en ex-RDA. Mis à part quelques allusions à l'opinion dite "européenne" à propos de l'artiste et des coups d'œil à des principes idéologiques proches du communisme sur lesquels je reviendrai à la fin de cette étude, dans l'ensemble, les textes sont, à mon avis, restés très scientifiques se focalisant sur le travail de l'artiste et les différentes interprétations qu'on peut donner de ses œuvres.

Qu'en est-il donc de ces points de vue en ex-RFA ?

---

<sup>328</sup> Idem.

<sup>329</sup> Dinter, thèse, 1987.



## 2. b- En ex-RFA

Comme en ex-RDA, en ex-RFA les documents sur Malangatana ne foisonnent pas d'autant plus que, ce n'est pas un artiste aussi souvent exposé de ce côté là donc, un tout petit peu moins connu. Mais n'empêche, il existe quelques œuvres de l'artiste dans des collections telles de Iwalewa Haus ou de Gunter Peus et aussi quelques textes notamment dans le catalogue consacré à une des expositions d'une partie de la collection de ce dernier en 1984 dont j'ai déjà parlé plus haut.

L'un des plus importants textes sur lequel je vais me concentrer pour cette étude est celui de Betty Schneider intitulé : *Malangatana*. Le texte est écrit apparemment après une visite que l'auteur a rendue à l'artiste au Mozambique dans son lieu de travail, son atelier, et aussi dans une exposition qui se déroulait dans la capitale. Ce qui implique qu'elle parle ici de plusieurs œuvres qui ne sont pas présentes dans la collection et que je ne pourrai donc pas faire voir.

Le début de l'article rapporte ce que j'ai déjà dit de l'artiste dans les autres paragraphes de ce travail à savoir qu'il est aussi poète musicien et joue même du tam-tam dans un groupe folklorique et c'est cela qui l'a amené à écrire dans son autobiographie ce qui suit et que rapporte Schneider :

« Gedichte sind Kunst, die ohne Farbe und mit den sich immer wiederholenden Buchstaben auf weißes Papier geschrieben wird, aber ein Gedicht in Bildform lebt, riecht und bewegt sich auch... »<sup>330</sup>

Pour lui en effet, les poésies sont de la peinture sans couleurs, avec des mots, de l'art en lettre écrit sur du papier blanc mais, qui vit, respire et se meut aussi.

L'auteur apparemment a été très impressionné par l'artiste que, après leur première rencontre, elle décide d'en savoir davantage sur lui et son travail. Elle écrira ceci :

« Nach meinem ersten Besuch bei Malangatana wollte ich unbedingt noch mehr von seinen Bildern sehen, und deswegen trafen wir uns am nächsten Tag im Nucleo de Arte, dem örtlichen Kulturzentrum, das auch seine Ausstellung veranstaltete. Der große Hauptsaal war voll mit seinen Bildern...Die Wirkung

---

<sup>330</sup> B. Schneider, *Malangatana in Neue Kunst aus Afrika afrikanische Gegenwartskunst aus der Sammlung Gunter Peus*, Hamburg, 1984, pp. 24-26.

so vieler lebhafter, gewalttätiger, gewaltiger Bilder war schockierend. Die schweren, geschnitzten Rahmen waren voller wilder Farben, verkrümmter Menschen, Messer, Klauen, Zähne und Blut. Und trotzdem wirkten einige davon ruhig, vor allem wohl durch die ausdrucksstarken, traurigen Augen....Sein Gefühl für die dichterische Sprache zeigt sich auch in anderen Titeln: Weil wir nicht alle Blumen sind, werden wir versteinert sterben; Wenn du meine Blume küßt, tust du gut dran, meine Rechtmäßigkeit anzuerkennen. »<sup>331</sup>

Une citation un peu délibérément allongée mais qui en dit assez long sur les qualités de l'artiste et ses particularités thématiques et stylistiques.

D'autre part, après les thèmes liés à la violence, aux rituels, à la magie, c'est la femme qui trouve une place de choix non seulement dans ses œuvres mais, également dans ses poèmes au point que Betty Schneider pense que l'un de ses tableaux consacrés à la femme courageuse lui rappelle une de ses poésies :

« Frauen sind häufig Thema sowohl seiner Bilder als auch seiner Gedichte. Das Bild Eine mutige Frau weckt Erinnerungen an eines seiner Gedichte:

"Frauenbrüste sollen mein Kissen sein

Frauenaugen sollen mir den Weg zum Himmel erschließen

der Bauch der Frau soll mich dort oben gebären

und der Blick einer Frau soll auf mir ruhen, wenn ich in den Himmel auffahre". »<sup>332</sup>

Et les thèmes sur la femme ne tarissent pas chez lui. Sa préférence pour les longs cheveux par exemple, lui a inspiré des poèmes ainsi que des tableaux de peinture. L'auteur rapporte ici à ce propos un de ses poèmes qui expriment le mieux ses sentiments, je dirais sans scrupule, à l'égard de la femme :

« "[...] wenn sie stirbt werde ich ihre Haare abschneiden um mich von der Sünde zu erlösen.

---

<sup>331</sup> Idem.

<sup>332</sup> Schneider, 1984, p. 25.

Frauenhaar soll die Decke auf meinem Sarg sein

Wenn ein anderer Künstler mich ruft, um mich zu malen..." »<sup>333</sup>

Mais, on peut bien se poser la question de savoir pourquoi il peint les femmes aux cheveux longs alors que celles qui font partie de son quotidien c'est-à-dire les femmes africaines n'ont que des cheveux courts et frisés. A cela, l'auteur répond ceci :

« Er nimmt sich die Freiheit, jedes Symbol, das er braucht, zu verwenden. »<sup>334</sup>

Cela signifie que l'artiste travaille avec une grande liberté même par rapport aux symboles qui caractérisent son art. Par ailleurs, il serait tout de même assez péremptoire ou assez réducteur de demander à un artiste de ne travailler seulement qu'avec les éléments qui lui sont familiers, qu'avec les éléments de son univers immédiat. L'art, c'est aussi l'imagination, le lointain qu'on ne connaît certainement que par des images et que peut-être l'on cherche à atteindre en plus, comme l'a dit Schneider, il est libre d'utiliser les symboles à sa manière c'est aussi sûrement, la dimension universelle de son art.

Mieux, Malangatana pense qu'un art qui n'est pas jeté aux oubliettes doit exprimer la peur et la nostalgie des humains. Une forme d'art, quel qu'elle soit, qui ne rend pas possible la communication avec ses observateurs le rendrait triste, l'auteur en rapportant les propos suivant de l'artiste écrira ceci :

« Es macht hin "traurig", wenn eine Kunstform keine Kommunikation mit dem Betrachter ermöglicht: "... ein einfaches Gespräch, einfach und trotzdem allen Anforderungen der Kunst genügend, etwas, das lebt, das den Betrachter anspricht..." »<sup>335</sup>

L'évolution de l'art et de ses théories semble aujourd'hui lui donner raison, même si au moment où il disait cela, on le prenait pour un "illuminé" ou un artiste en retard, car ne l'oublions pas, il a déjà existé en Europe aussi la période où l'art transmettait un message propre à ses contemporains avant que ne se développe cette phase de l'art pour l'art.

En définitive de ces deux visions du même artiste, à quelles conclusions puis-je aboutir ?

---

<sup>333</sup> Idem.

<sup>334</sup> Idem.

## II. 3- ANALYSE DES DIFFERENTES APPROCHES

La progression des arguments et les expressions utilisées dans les textes consacrés à Malangatana dans les ex-Etats de l'Allemagne : l'ex-RFA et l'ex-RDA suffisent à eux mêmes pour montrer les convictions des auteurs bien qu'il n'y ait pas eu de grands déballages de principes idéologiques pour convaincre sur les qualités de l'artiste. Seules, me semble t-il, des subtilités caractérisent cette différence à peine perceptibles pour qui lit très rapidement les divers textes.

Ainsi par exemple, le principal texte qui a été l'objet de mon étude commence par les occupations extra de l'artiste qui, comme je l'ai déjà évoqué, est aussi musicien. Cela, tous les textes le soulignent même ceux des auteurs de l'ex-RDA. Mais seulement, le texte de Betty Schneider parle de son appartenance à un "groupe folklorique". Le thème folklore, ce me semble, indique une certaine légèreté, un certain enfermement sur soi qui peut faire dire que la personne ne voit pas plus loin que l'environnement de sa tribu. Cela se confirme davantage lorsqu'à la fin de son texte, mais seulement en ce moment, l'auteur choisi de citer les arguments de l'artiste qui montrent une antériorité de l'importance de l'art dans la vie de sa tribu. Elle écrit ce qui suit:

« Malangatana schreibt, daß die Kunst in der Vergangenheit ein sehr wichtiger Bestandteil des Stammeslebens war. »<sup>336</sup>

A mon avis, elle aurait pu évoquer cet aspect au moment où elle parlait des thèmes qui caractérisent le travail de l'artiste, comme elle l'a bien dit, qui vient des rituels, de son enfance et de l'observation de sa maman pour renforcer l'origine lointaine et la tradition de son art. L'évoquer en fin de texte me donne l'impression de vouloir laisser se développer dans l'esprit du lecteur l'univers réduit et tribal de l'artiste.

Par contre, l'un des principaux textes sur Malangatana qui aussi, a été l'objet principal de cette étude, commence par montrer les qualités artistiques de l'artiste et son engagement au côté de ses compatriotes qui se traduit par la peinture de leur destruction psychologique sous la colonisation et la démonstration que pareil travail ne peut-être qualifié de naïf ou de décoratif. C'est un art engagé qui se veut une plainte contre la violence, la pression et la

---

<sup>335</sup> Idem.

discrimination raciale et qui a même peint en faveur de la paix à Soweto en proie en ce moment, à une violence indicible et qui se veut surtout éveillé de conscience de ses observateurs. Là incontestablement, survient l'expression des principes chers au communisme, à savoir : faire prendre conscience à la masse en lutte pour sa libération, son indépendance du joug colonial, de sa destruction et de son exploitation. On le constate bien, le mot folklore n'apparaît pas sous la plume de cet auteur mais plutôt, celui de chef-d'œuvre traduit en allemand par le terme "Werke" pour signaler que l'artiste est en train de mettre en place les fondations d'une nouvelle expression artistique en Afrique. Elle écrira ceci:

« Das Werk von Malangatana ist weitgehend eigenschöpferisch und legt den Grundstein für neue Ausdrucksformen und Stilkriterien innerhalb der Afrikanischen Gegenwartskunst. »<sup>337</sup>

Ce terme n'a pas été utilisé une seule fois dans l'autre article, comme si les œuvres de l'artiste ne méritaient pas ce qualificatif mais, rappelle plutôt la sauvagerie des symboles dans ses œuvres lorsque par exemple elle parle des dents. Elle écrit ceci:

« Seine Vorliebe für Zähne als Symbol der Wildheit zeigt sich immer wieder. »<sup>338</sup>

Ainsi, alors que dans les textes de l'ex-RDA on parle de la beauté que procure la taille des dents, car c'est pour leur mariage que les jeunes filles de son village venaient se les faire tailler, dans le texte de Schneider, cela apparaît comme un symbole de sauvagerie. Je ne sais vraiment pas si l'artiste lui a dit personnellement que cela évoque la sauvagerie ou si c'est seulement à partir de certaines images qu'elle en est arrivée à cette conclusion. Certes, en voyant certains tableaux de Malangatana avec du sang dégoulinant, on ne peut que penser à la sauvagerie puisque la scène l'exprime bien mais, est-ce pour autant le rôle premier de ce symbole chez l'artiste. La preuve, comme je le mentionnais plus haut, les textes en ex-RDA ne parlent à aucun moment de sauvagerie, on peut s'en douter, compte tenu du caractère péjoratif même du terme qui renvoie naturellement à un autre âge or eux, soulignent la modernité voir le rôle de pionnier de l'artiste.

---

<sup>336</sup> Schneider, 1984, p. 26.

<sup>337</sup> Bilang, 19986, p. 5.

<sup>338</sup> Ibid, p. 24.

L'autre aspect qui apparaît très important aux yeux de Bilang, c'est le critère de collectivité qui est souvent présent dans les œuvres de l'artiste et qui certainement correspond bien à un autre idéal communiste. Elle écrit ceci :

« ...Damit im Zusammenhang steht das Kriterium der Kollektivität; dargestellt wird nicht das Individuum, sondern die Menschengruppe, die durch gemeinsames Tun, Erdulden oder Empfinden charakterisiert ist. »<sup>339</sup>

On comprend très bien l'évocation de cet aspect qui fait la fierté de tout communiste convaincu de la collectivité de tout, même de la représentation des personnes. Pour cela, l'artiste à leurs yeux, a réalisé l'essentiel.

Ce n'est pas cela qui intéresse Schneider de l'ex-RFA. Elle cherche à montrer l'évolution de l'artiste après son passage dans la capitale portugaise. L'accent est mis sur l'importance et l'influence de ce voyage sur son art :

« In den ersten Monaten in Lissabon stellte er einige bemerkenswerte Radierungen her. Das Zeichnen auf einer Druckplatte gab ihm völlig neue Anstöße für seine Arbeit. In seinen ersten Zeichnungen acht oder neun Jahre zuvor war die Linie sehr einfach und direkt, ohne überflüssige Details. Die Kompositionen der letzten Jahre sind wesentlich komplexer. »<sup>340</sup>

Ce rappel de l'influence de l'occident dans l'évolution artistique de Malangatana est effectivement propre aux auteurs occidentaux qui apparemment cherchent toujours à démontrer que l'occident est à la genèse de tout ce qui est bon. J'en parlais dans la première partie de ce travail pendant l'étude des réactions de presse.

Pendant ce temps en ex-RDA, il a tout le temps été question du refus à l'artiste d'aller à l'extérieur faire des études d'art et même à l'intérieur du Mozambique d'aller dans les écoles d'art voire lire les livres d'art occidentaux au risque d'être corrompu et de détruire l'évolution harmonieuse de son art. J'en parlais plus haut lorsque j'évoquais dans sa biographie, sa rencontre avec l'architecte portugais mais aussi le Dr. Mondlane qui l'a amené au Frelimo, le mouvement mozambicain de lutte pour l'indépendance.

---

<sup>339</sup> Bilang K., 1986, p. 6.

<sup>340</sup> Schneider, 1984, p. 25.

Enfin, contrairement à la manière dont Schneider a conclu son texte en parlant de l'importance de l'art tribal dans les anciens royaumes au Mozambique, Bilang elle, essaie de démontrer comment et pourquoi elle compare l'artiste aux artistes expressionnistes allemands mais aussi aux autres "grands" artistes européens dont je parlais plus haut.

Voici quelques photos des pièces qui caractérisent le travail de Malangatana.



3- Quand un joli corps se couche sur un autre issu des fleurs, 100 x 61 cm, 1970.

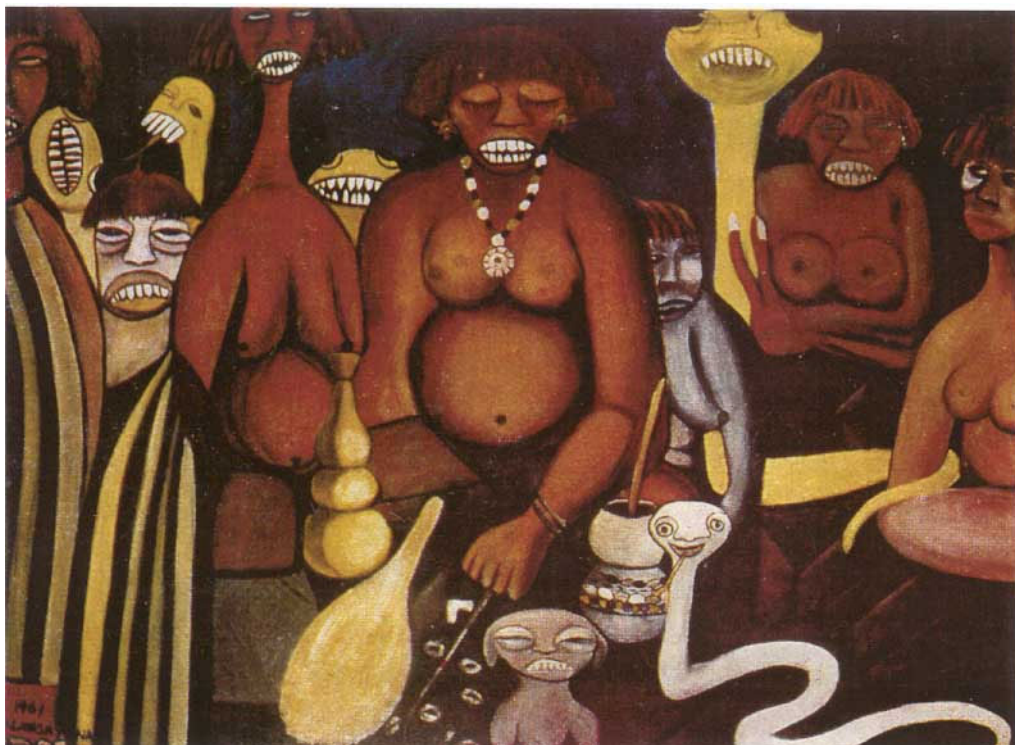




4- La femme courageuse, 80 x 120 cm, 1968.



5- Sans titre, 1960.

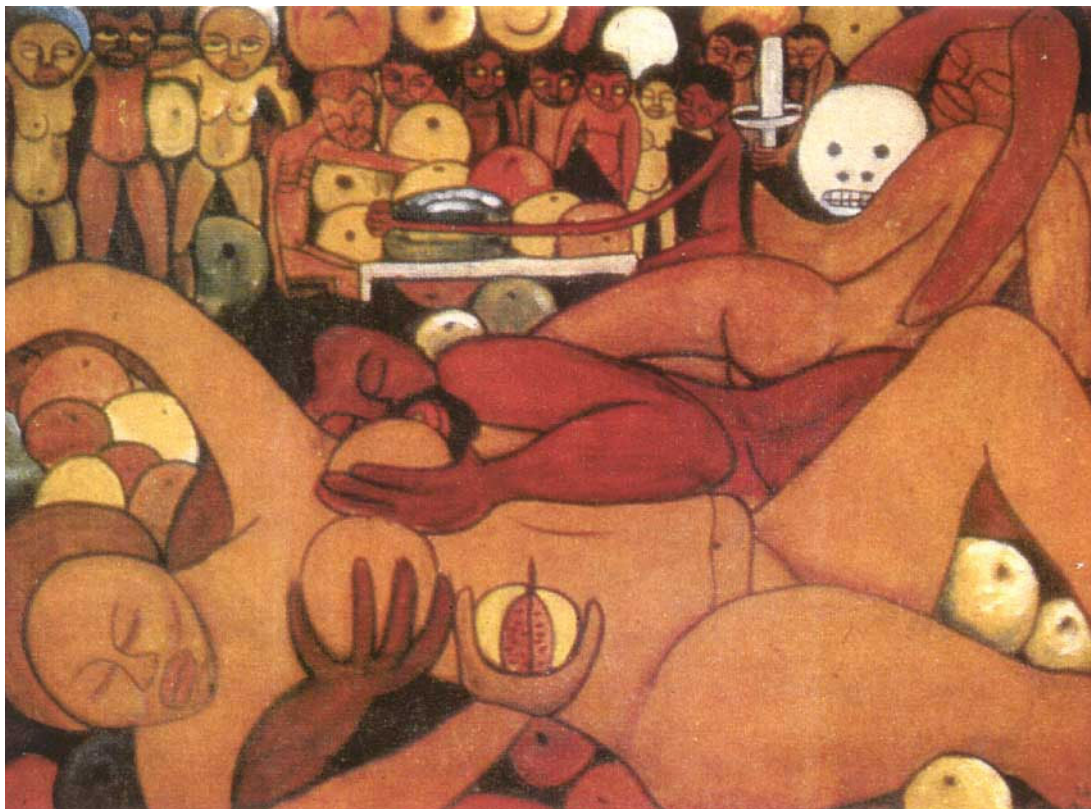


6- Scène de la chiromancienne, 122 x 95 cm, 1961.



7- Le jugement dernier, 120 x 149 cm, 1961.





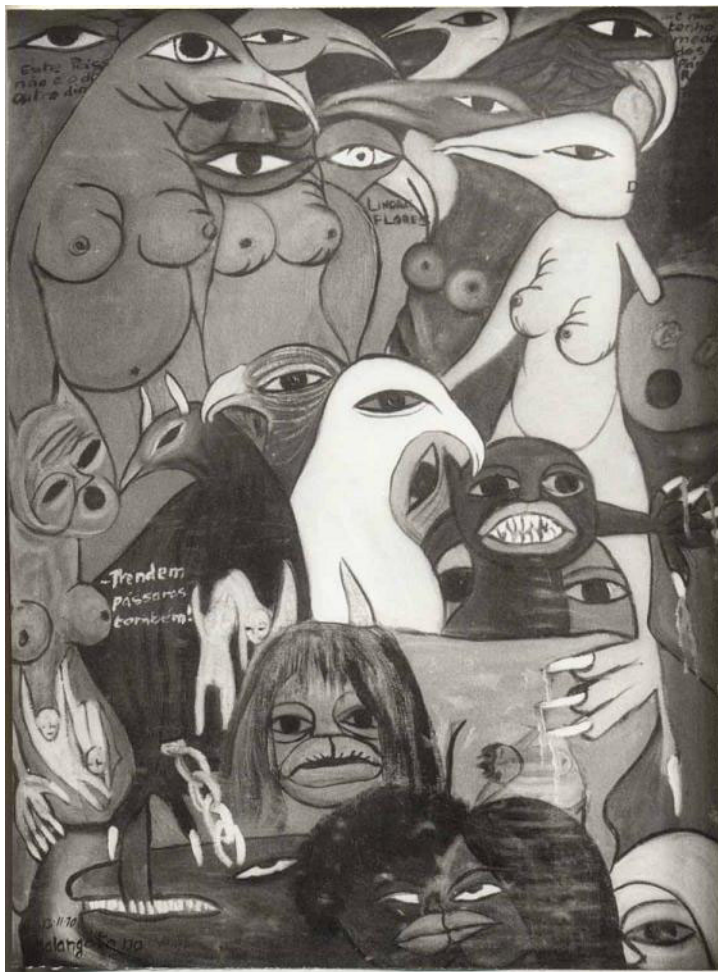
8- Akt mit Früchten, 80 x 150 cm, 1971.



9- Les grands monstres mordent les petits, 120 x 152 cm, 1961.



10- Le prisonnier II, 41 x 22 cm, 1965.



11- Même les oiseaux sont prisonniers, 80 x 122cm, 1970.

## **Chapitre Troisième : TWIN SEVEN-SEVEN**

Le troisième artiste que je vais étudier au cours de ce travail est Twin Seven-Seven. En réalité, il n'a été exposé en ex-RDA qu'une seule fois, au cours de l'exposition collective de 1982 dans l'ex-Berlin-Est. Mais, il me semble intéressant de l'étudier pour des raisons déjà évoquées plus loin à savoir, la période de son émergence en ex-RFA correspond bien à cette époque de l'apparition des premiers artistes africains après les indépendances. Il est donc utile de faire cette étude pour montrer comment cet artiste a pu se faire un nom, pendant cette période, dans l'ex-RFA et être aussi quasi inconnu dans l'ex-RDA si ce n'est une insignifiante citation de son nom dans un article de presse consacré à l'exposition dont je parlais plus haut. Est-il vraiment inconnu ? Comment s'expliquent son relatif succès en ex-RFA et cette méconnaissance de l'autre côté ?

### **III. 1- LES EXPOSITIONS DE TWIN SEVEN-SEVEN**

Parler des expositions de Twin Seven-Seven en ex-RFA s'avère, à mon avis, trop dire d'abord, parce qu'il me semble, que la plupart des expositions dans lesquelles il s'est trouvé ici sont collectives, soit organisées pour cette école d'Oshogbo, soit en commun avec des artistes d'autres pays. Ensuite, l'artiste est, on peut le dire, pratiquement en exposition permanente à Iwalewa Haus, tous ceux qui y sont allés une fois peuvent le voir, il est un peu comme chez lui. Plusieurs de ses œuvres ont été collectionnées et montrées volontiers aux visiteurs. Il y a cependant, un certain nombre d'expositions indépendantes de cette maison dans lesquelles il est apparu. Je ne ferai donc pas, comme pour les autres artistes, une liste des expositions exclusives de Twin S-S en Allemagne.

D'autre part, à mon avis, tous les articles qui lui ont été consacrés reprennent pratiquement ce qui a été écrit dans les catalogues et il me semble donc moins intéressant de les reprendre alors que je vais faire une analyse de ces textes dans cette étude. Je vais donc concentrer mon examen sur une exposition dont j'ai déjà parlé dans ce travail.

### III. 2- L'EXPOSITION: "NEUE KUNST AUS AFRIKA"

La présence de Twin S-S dans la collection de Gunter Peus dont une partie est montrée dans cette exposition semble normale pour quelques raisons simples :

D'abord, quel collectionneur, s'intéressant à l'art africain contemporain, n'aurait-il pas rêvé de posséder les œuvres de la nouvelle génération d'artistes africains contemporains des années 1960 et 1970 ne serait-ce que pour marquer l'histoire et surtout une fois encore, je suppose, faire figure de pionnier.

Ensuite, l'explosion de l'école d'Oshogbo et d'autres au Nigeria et, le respect et le prestige qu'elles suscitent plus tard permettent de penser et de croire que les collectionneurs se sont bien bousculer pour acquérir les œuvres de ces artistes et notamment celles de Twin S-S. Il écrit d'ailleurs ceci à ce propos :

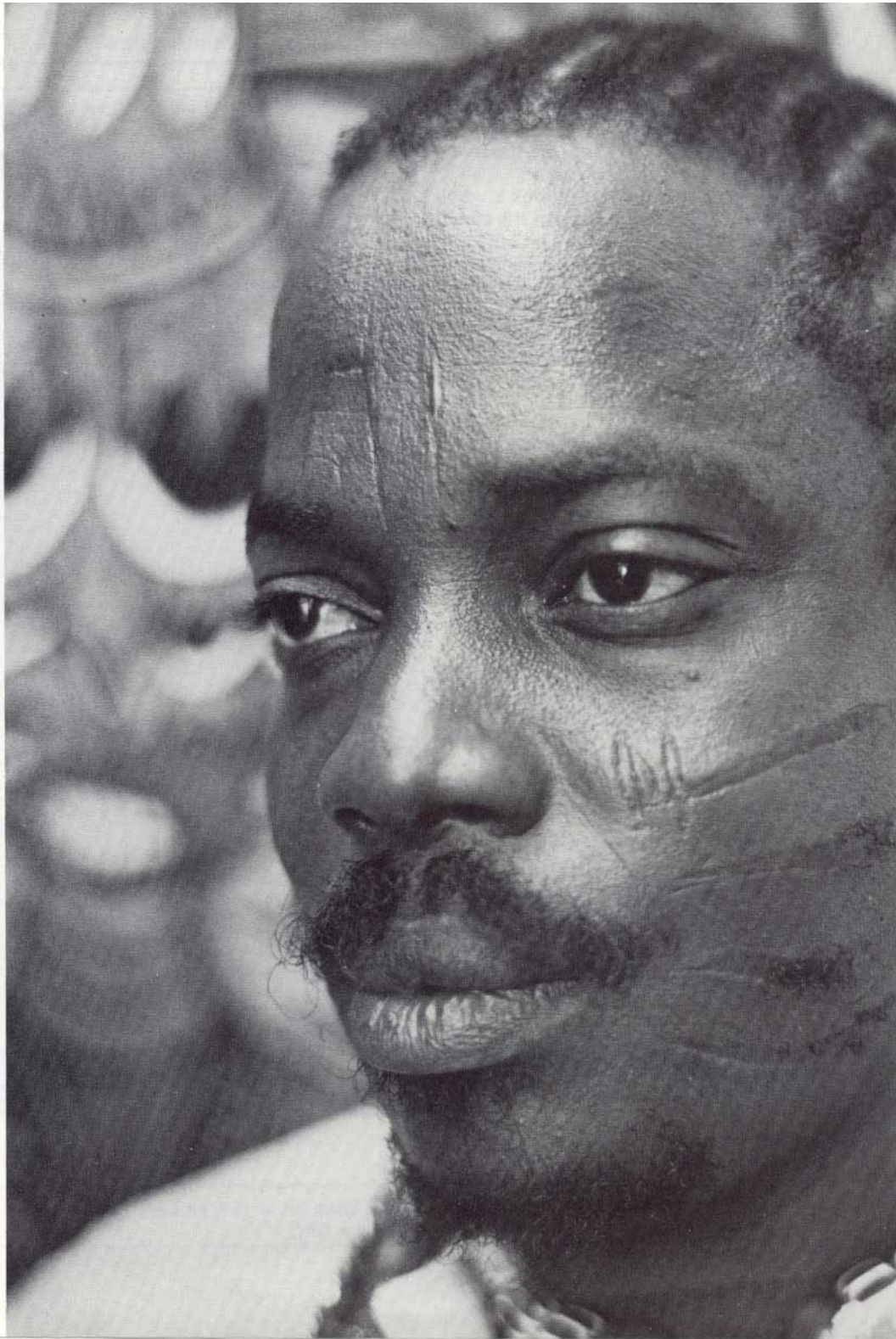
« [...] But unfortunately, since I have become so popular, the collectors cannot allow me to wait. They just jump in and by the time you know it, they will say: I am going home with this! And you name any price and they pay it, because they want to go way with your work. And there is nothing you can do. But nowadays, I stop people from buying, because I just put a very high price on my work...to scare people away. But-some people still buy. I remember one painting- I put \$ 50.000 on it, because I love it and I don't want to sell it. But somebody still bought it in Spain [...]»<sup>341</sup>

C'est donc, dans ces conditions que certainement, Gunter Peus s'était aussi intéressé aux œuvres de Twin S-S mais, qui est-il ?

---

<sup>341</sup> T. Seven-Seven, *They came with brushes in one hand and a bag of knowledge in the other*, in *Thirty years of Oshogbo Art*, 1991, p. 22.





-Photo de Twinn Seven-Seven artiste nigérian.

Twin S-Seven est un artiste nigérian de la fameuse école d'Oshogbo qui n'est école que de nom puisqu'en réalité on n'y reçoit pas une formation académique qui conduit à des diplômes,

mais plutôt une communauté de style de peinture, un lieu de découverte de soi, de ses capacités artistiques et de création comme il a pu le dire lui-même :

« [...] my own work was something completely new. When I make my shapes, I never look at any book, and I was never moved by anybody else's painting. My shapes come from somewhere else; I don't even know where they are coming from [...] »<sup>342</sup>

Et plus loin pour confirmer l'esprit tout à fait libre penseur, libre créateur qui caractérise cet atelier il dira ce qui suit :

« Perhaps the most important thing I got from the workshop was that it taught me how to stand on my own feet. It enabled me to discover myself as an artist; it enabled me to sit down and work for hours without getting tired; it made me understand that concentration is one of the most important things an artist needs in life. Nowadays we see many artists trained in the Universities. But I think they are more imitating other people's work; I don't think they have all we have; because what is the point of a teacher teaching you, and he makes you look at Picasso's work. I don't think that's the way it should be. An artist should be given the freedom to work. I was never able to accept instructions from anybody in my life; that's why I dropped out of school, because I could not tolerate the headmaster ordering me to dig out big iroko trees from the school compound as a punishment. That's why I refused a scholarship I was offered in "Theatre Arts" at the University of Ifè.

But Georgina would never try to give us instructions, but she might say things like: why don't you try this. »<sup>343</sup>

---

<sup>342</sup> Seven-Seven, 1991, p. 19.

<sup>343</sup> Ibid. p.23.

Cette citation est longue mais permet bien de se rendre compte des circonstances et de l'évolution psychologique dans lesquelles, ce que moi j'appelle plutôt atelier, a donné ces célèbres artistes.

Né en 1947<sup>344</sup>, Twin S-S de son vrai nom, Taye ou Taiwo Olaniyi, serait selon différentes versions, soit le seul survivant de sept jumeaux, soit le survivant de deux jumeaux, ce qui est le plus probable, dont le deuxième serait mort sept semaines après leur naissance du fait que sa mère n'aurait pas eu le temps de s'astreindre ou de respecter tous les rituels liés à la naissance de jumeaux. D'autre part, sept jours après leur naissance, sa maman serait allée consulter le "babalawo", c'est-à-dire le devin, qui lui aurait révélé que celui qui s'appelait encore Taiwo Olaniyi serait la réincarnation du prêtre Shango. C'est donc, ce nombre "sept", déjà à répétition dans sa jeune vie, qui serait à l'origine de son surnom d'artiste, qu'il se serait lui-même donné, Twin Seven-Seven. Le symbole est assez frappant, il épousera plus tard sept femmes qui ne resteront pas toutes dans sa vie bien sûr, mais qui auront été ses femmes.

Comme le précédent artiste étudié, il est aussi à la fois, acteur de théâtre, danseur, musicien et bien entendu peintre. Mais, ses activités artistiques ne prendront toutes leurs dimensions, hasard ou opportunité, qu'avec la rencontre avec Ulli Beier<sup>345</sup> mais comment ?

Dans une soirée mondaine, Twin S-S se fait remarquer par la particularité de sa façon de danser et fait grosse impression à Ulli Beier qui sur l'instant même, sans vraiment bien réfléchir, lui fait une offre pour qu'il reste à Oshogbo. Il écrira à ce propos ce qui suit:

« Dieser Tanz hat mich so beeindruckt, dass ich ihm auf der Stelle ein kleines monatliches Gehalt anbot. Ich hatte noch keine Vorstellung, was ich mit ihm tun könnte, sondern nur das Gefühl, daß er in Mbari bleiben sollte. Er nahm mein Angebot prompt und ohne Zögern an, wobei er erklärte, daß er mein "backroom-boy" sein wollte. Erst einige Tage später erfuhr ich, daß er einen anderen Job aufgeben mußte. Denn er war als Berufstänzer nach Oshogbo

---

<sup>344</sup> La date de naissance de Twin diverge d'un auteur à l'autre. Celle citée dans le texte est tirée de la notice biographique du catalogue de l'exposition que j'étudie actuellement. Si Ulli Beier dit l'avoir rencontré à 20 ans, et comme l'artiste lui-même le dit, avoir rencontré Ulli Beier en 1964 alors, il ne peut-être né qu'en 1944. Cela semble bien correspondre à celle notée par Bender J-Ströter (1991) qui serait effectivement de 1944.

<sup>345</sup> J'ai déjà largement abordé le rôle de Ulli Beier dans la constitution de l'atelier dit "école d'Oshogbo", pour le développement d'un style qui lui est particulier, dans la première partie de ce travail.

gekommen, von einem Kräutерhändler engagiert, um für seine Medizin zu werben. »<sup>346</sup>

Voilà ce qui allait être le début d'une grande et formidable carrière artistique de cet homme dont, j'en suis sûr, lui-même ne doutait pas encore en ce moment la portée. Il écrira ceci:

« But when we started, we didn't know that our work would ever be worth anything; we did it because we loved doing it! »<sup>347</sup>

Certainement une bonne maxime pour se motiver, commencer à faire pour l'amour de le faire et ensuite, on peut parler des résultats. Ce qui semble certain, c'est que quelques mois après sa rencontre avec Ulli Beier, ses talents d'artiste devraient exploser au grand jour.

---

<sup>346</sup> Beier, [Seven -Seven, in *catalogue Neue Kunst aus Afrika*, 1984, p. 32.

<sup>347</sup> *Seven-Seven*, in Ulli Beier, 1991, p. 23.

### III. 3- LES ORIGINES DE SON SUCCES ARTISIQUE

Une fois entrée au centre culturel Mbari d'Oshogbo, Twin S-S ne se contentera pas de consacrer tout son temps et toute son énergie seulement au théâtre, à la musique et à la danse. Il élargit son univers artistique en s'intéressant à la peinture. Il participe au workshop de Georgina Beier et là aussi, il ne manque pas l'occasion de se faire remarquer par l'originalité de sa peinture. Ulli Beier écrira ceci:

« In Oshogbo wurde Seven-Seven auch als Künstler entdeckt. Im August 1964 ( er war kaum 2 Monate bei Mbari) besuchte er Georgina Beiers Schule für experimentelle Kunst...Von Anfang an stach Seven-Seven hervor, denn er betrachtete die Dinge anders als jeder andere...Während der vergangenen drei Jahre hatte sich eine Art "Oshogbo Stil" entwickelt, Seven-Seven war jedoch von Anfang an anders. Er zog das Zeichnen dem Malen vor und das Improvisieren dem Planen. Er dachte nicht an Form oder Ausdruck, sondern er wollte Geschichten erzählen...Wenn er mit einer dünnen Nadel auf eine Wachsüberzogene Zinkplatte kratzt, erzählt Seven-Seven seine Geschichte bis in die kleinsten Details und mit unendlicher Geduld. »<sup>348</sup>

C'est ainsi qu'il deviendra l'un des artistes les plus importants de cet atelier voire, prendre la tête de ce genre de mouvement artistique. Ulli Beier écrira plus loin qu'il n'a pas découvert le chien du démon, mais qu'il le peint ainsi. L'une des plus grandes œuvres caractéristiques de son art pendant cette époque, c'est le tableau : *His Majesty the King of Ghosts*.

---

<sup>348</sup> Beier, in *catalogue Neue Kunst aus Afrika*, 1984, p. 33.





1- His Majesty the King of Ghosts, 1965.

Mais, on peut se demander, sans douter des capacités de l'artiste, bien au contraire, s'il avait l'imagination aussi fertile au point d'enraciner les thèmes de ses œuvres dans l'histoire de son ethnie, les Yoruba. Il semblerait que Ulli Beier lui a fait découvrir le livre de Amos Tutuola. Il dira ceci à propos de ce livre:

« ...Ulli had given me a book by Amos Tutuola to read: *My life in the Bush of Ghosts*. He said that my titles reminded him of Tutuola's stories. Now that book gave me very good ideas for giving more titles to my works. »<sup>349</sup>

La question que cette citation m'amène à poser est de savoir quels étaient les objectifs de Ulli lorsqu'il lui remettait cet ouvrage à lire. Est-ce pour voir sa réaction un peu comme pour lire si c'est la source de son inspiration, ou vraiment le pousser, tacitement s'entend, à peindre les histoires de ce livre qui sont purement liées à la vie spirituelle des Yoruba. Je rappelle que l'un des objectifs de l'existence de cette école d'Oshogbo, c'est la renaissance de la culture Yoruba du moins, c'est l'argument culturel de poids, à mon avis, qui est souvent évoqué pour expliquer la raison d'être de cet atelier qui va plus tard développer un style d'école. S'il en est donc ainsi, comme je le disais déjà dans la première partie du travail à propos de Ulli Beier, il aura donc minutieusement organisé son projet. Mais, cela ne semble pas vraiment s'accorder avec ce que pense l'artiste, compte tenu de ce qu'il dit dans cette citation. Il situe clairement le rôle que ce livre a pu bien jouer pour lui. Cela lui permettait d'avoir de bonnes idées et donc, de donner des titres adéquats à ses tableaux. N'empêche que les histoires racontées dans ses œuvres émanent de cette culture Yoruba certainement de son inconscient, mais pas d'une innocence.

Par ailleurs, Bender J-Ströter évoque dans son livre le titre d'un autre ouvrage *Der Palmweintrinker* du même auteur Amos Tutuola qui serait cardinal pour Twin qui en illustrerait les histoires fantastiques de la société Yoruba de la fin de la colonisation. Le problème, cela fait le deuxième livre évoqué dont ni l'artiste ni Ulli Beier qui, le connaît le mieux, n'ont jamais rappelé l'existence et qui serait aussi à l'origine des superbes œuvres de l'artiste. D'où vient alors ce nouveau titre ou constitue-t-il un autre titre du même ouvrage ? Cela me paraît peu probable pour la simple raison que des histoires liées à la spiritualité d'une communauté humaine notamment celle des Yoruba ne peut rien avoir en commun avec les histoires sur l'image d'une société à la fin de la période coloniale, cela ne rendant pas compte des mêmes données. Je ne doute aucunement de la rigueur du livre de Bender J-S qui apporte d'ailleurs des informations de premiers plans et contient des analyses importantes sur la situation de l'art et des artistes dans le "Tiers Monde" en général. Mais là, elle semble être toute seule à connaître l'existence de cet ouvrage comme livre de chevet de l'artiste malgré le petit bémol qu'elle apporte en fin d'analyse en indiquant que le travail de Twin ne se contente

---

<sup>349</sup> S-S. *Twin.*, in Beier Ulli, 1991, p. 19.



pas de raconter les contes, mais aussi souvent des histoires liées à la spiritualité et parfois satirique. Elle écrira ceci :

« Seine Arbeiten bewegen sich jedoch nicht nur in märchenhaften Welten, sondern sind oft äußerst geistreiche und kritische Anspielung auf Begebenheiten und Beobachtungen des gesellschaftlichen Lebens.»<sup>350</sup>

Elle en donne un exemple qu'illustre le tableau dont le titre est le suivant : *les participants d'Oshun festival d'igname*.



2- La fête de l'igname, 59 x 151 cm, 1989.

D'autre part, son ardeur à tracer son histoire sur une toile ou du papier est si forte qu'il ne se soucie ni des formes ni des dessins qui rendent compte de cette histoire au point où Ulli Beier écrit ceci :

« Seine Art zu arbeiten, ist unglaublich direkt. Er denkt nicht über Form oder Komposition nach. Er hat eine Menge zu sagen und bringt dies direkt zum Ausdruck. Man kann ihn nicht überzeugen, eine Zeichnung zu ändern, wenn

---

<sup>350</sup> Bender, 1991, p. 124.

man ihn nicht zuerst überzeugen kann, die Geschichte zu ändern. Ein naiver Künstler ? Vielleicht, jedoch kein unbewusster. »<sup>351</sup>

Et pour confirmer cet élément fondamental de la singularité artistique de Twin, Bender J-Ströter rapporte ce qu'avait écrit quelques années plus tôt Gerstner, G dans : *Kirchen in fels*, Zürich, 1972 :

« Seven-Seven plant seine Bilder nicht, er baut sie auch nicht. Sie wachsen. Manchmal fängt er an einer Ecke an und arbeitet sich spielerisch bis zur entgegengesetzten Ecke durch. Er entwirft seine Bilder nicht, er "strickt" sie. »<sup>352</sup>

Je pense que, Ulli Beier a bien fait de poser la question de savoir si on doit prendre un tel artiste pour un artiste naïf, car en ce moment, c'était la chose la plus courante et certainement, la mieux partagée. L'art africain, qu'on peut dire contemporain, je l'ai déjà mentionné, n'avait pas bonne presse en occident en général et qui plus est, si on dit qu'un artiste peint sans tenir compte ni des formes ni de la composition, c'est que naturellement, il est un artiste naïf. Et pourtant, Duchamp était déjà passé dans l'histoire de l'art européen. Donc, pour prendre le devant des faits, il précise que, même si ce serait le cas, il n'est pas inconscient de ses faits et gestes. Même s'il donne l'impression dans ses œuvres de ne vouloir que raconter des histoires, il ne perd pas de vue certains aspects comme le dosage des couleurs, très important dans l'élaboration d'une œuvre, les proportions mais aussi une certaine communicabilité de son œuvre avec les observateurs. Ulli Beier écrira ce qui suit:

« Er sucht nach der richtigen Proportion von Schwarz und Weiß, der richtigen Stärke eines Striches, so wie ein Schriftsteller nach der richtigen Formulierung sucht- sie sind für ihn Mittel der Kommunikation. Seine Ätzungen sind sehr schön gearbeitet. Sie haben eine reiche, samtartige Struktur, und die Strichführung ist sensibel, lebendig und ausdrucksvoll wie bei Paul Klee. »<sup>353</sup>

Encore une comparaison avec un grand artiste occidental, malgré que tout au long de son texte, il a démontré le caractère atypique de l'artiste, son indépendance par rapport à

---

<sup>351</sup> Beier, 1984, p. 33.

<sup>352</sup> Bender, 1991, p.124.

<sup>353</sup> Beier, 1984, p. 33.

l'académisme et surtout son obstination à n'aller qu'au bout des idées qu'il a envie de développer. Et donc, s'il commence à ressembler encore à un artiste occidental c'est, à mon avis, qu'il ne possède aucune spécificité vraiment propre à lui.

C'est aussi l'occasion ici de mettre l'accent sur un autre fait qui, apparemment semble banal, mais en fait, assez important pour préjuger des relations de l'art africain contemporain avec le reste du monde. Ainsi, malgré la démonstration faite depuis ces années de l'apparition de ce style propre à cette région du Nigeria, la publication de la liste des styles artistiques qui ont jalonné l'histoire de l'art mondial, n'a encore jamais fait mention de ce style et apparemment cela ne gêne personne. Il n'y a que l'Afrique en général, qui manque à cette liste apparemment prestigieuse montrant la capacité du reste de l'humanité à produire des œuvres de l'esprit. Pourtant, pour le cas que je suis entrain d'étudier, ce me semble, il y a bien continuité puisque, Twin S-S lui-même aurait créé chez lui un genre d'atelier où travailleraient beaucoup de jeunes artistes qui certainement perpétuent ce style qu'il a inauguré avec d'autres artistes de sa génération dont la spécificité et l'originalité ne font plus aucun doute. Pourquoi ne peut-elle donc pas figurer dans cette liste des inventions artistiques mondiales.

L'autre élément fondamental qui caractérise le travail artistique de Twin, c'est son rapport à la réalité et, il en est d'ailleurs ainsi dans sa vie comme le souligne très bien ici Ulli Beier :

« Die Realität, im gewöhnlichen Sinn, hat keinen Raum in Seven-Seven Kunst, wie sie keinen Raum in seinem Leben hat. Seine Ätzungen sind von Geistern, Gespenstern und legendären Tieren bevölkert. Doch alles kommt wunderbar zum Leben, die Kreaturen atmen und sind organisch; wie kurios auch ihre Anatomie sein mag, wir haben den Eindruck, daß es sich um lebendig funktionierende Körper handelt...Seven-Seven, der Künstler, ist ein Entertainer, ebenso wie Seven-Seven, der Tänzer. »<sup>354</sup>

Merveilleuse conclusion sur la capacité de création de l'artiste qui sait faire vivre et faire respirer les créatures de son imagination et surtout, arriver à impressionner les observateurs.

Enfin, je ne pourrai terminer cette étude sur Twin S-S sans évoquer ce que Ulli B. a désigné d'année cruciale dans la vie des artistes d'Oshogbo donc, de l'artiste.

---

<sup>354</sup> Ibid.

Dans son article *1967- A year in the Live of an Artist* l'auteur essaie de montrer les hauts et les bas d'une année pourtant décisive dans la carrière de l'artiste. Il écrira ce qui suit:

« 1967 was the most crucial year in the life of the Oshogbo artists... Twin Seven-Seven was one of the few who had to live off his paintings alone. As he was the only one of the artists to keep a diary, we are able to reconstruct this turbulent year in the life of one of the major Oshogbo artists. »<sup>355</sup>

En effet, c'est l'année de son voyage mémorable à Londres, si sérieux que Ulli pense que c'est le seul événement le plus important de cette année charnière, où il était dans une exposition au côté d'autres artistes africains renommés tels Ibrahim Salahi, Malangatana, Asiru et Jimoh Akolo. C'est lors de ce voyage qu'il eut l'inspiration de réaliser plus tard l'une de ses œuvres majeures. Beier rapportera les propos de T. Seven-Seven en ces termes :

« "March 23: on this day I fell in love with a gorilla named Guy. He is standing there in that tiny space; I felt he was supposed to have freedom and I felt sad for him. His image stays in my mind..." »<sup>356</sup>

Et il ajoutera ceci:

« The moving pen and ink drawing Twins made of Guy must be considered one of his major works. »<sup>357</sup>

Il va donc plus tard peindre ce gorille dont je montre ici d'ailleurs, la photographie.

---

<sup>355</sup> U. Beier, *1967- A year in the Live of an Artist*, in *Thirty Years of Oshogbo Art*, 1991, p. 25.

<sup>356</sup> Ibid, p. 26.

<sup>357</sup> Idem.





3- Guy, le triste gorille du zoo de Londres, 1967.

Mais, ce n'est pas là, à mon avis, le fait le plus important car c'est pendant cette année qu'il s'est fait des amis qui vont plus tard grandement compté dans le développement de sa carrière. Les ambassadeurs de l'Argentine et du Venezuela sont donc devenus ses amis et

collectionnent ses œuvres. Un autre américain du nom de Springwater lui arrange une exposition à l'Université Wesleyan de Connecticut etc.

C'est aussi l'année où il découvre son origine princière. Ulli rapportera les propos suivants :

« "I went back to Oshogbo late in the night and I was sad to know that I am a prince and to know that Christian influence has really relegated our family to the background". »<sup>358</sup>

A cette découverte il réagit en promettant de devenir un jour le "Olubadan" de Ibadan pour restaurer la dignité perdue de sa famille. Plus tard, il va se résoudre à ne plus réaliser cette trop grande ambition compte tenu, de l'énergie financière et de temps que cela nécessiterait et qu'il n'a pas en ce moment là.

C'est aussi en cette année que les artistes d'Oshogbo vont constituer leur association où une fois encore, l'artiste jouera un rôle important.

Voilà comment s'est passé cette année tumultueuse mais assez déterminante pour l'avenir artistique de Twin S-S dont j'ai présenté la suite tout au long de cette étude.

Voici des photos de quelques œuvres de l'artiste qui montrent les quelques genres qu'il a exploré dans son travail :

---

<sup>358</sup> Beier, 1991, p. 28.



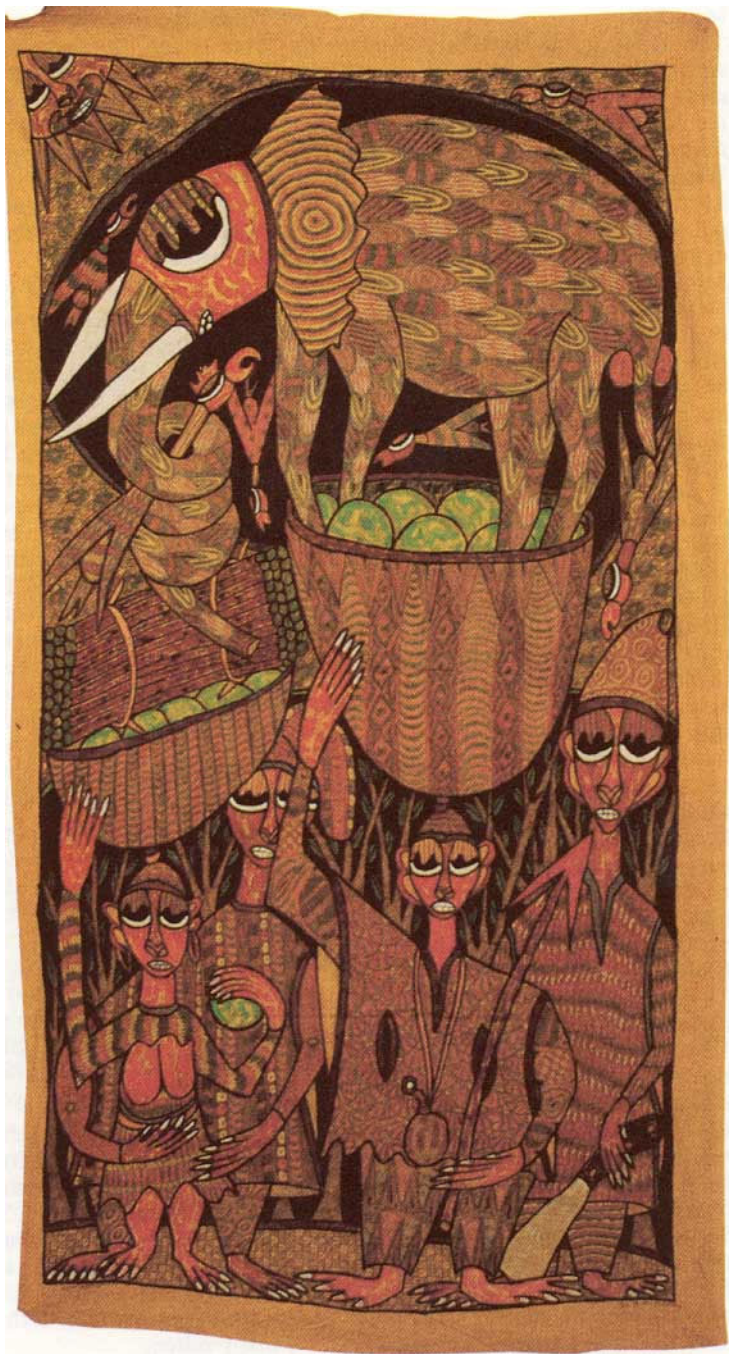


4- Le chien dément, 1964.



5- L'Album de Dieu, 1984.





6- Sacrifice, sans date.



7- Le prêtre danseur, sans date.





8- Le poussin dans le buisson du génie, 1984.

**Troisième partie :**

**RÔLE DES CHERCHEURS,  
DES JOURNALISTES  
ET PROFESSIONNELS  
DU MILIEU DE L'ART**

## INTRODUCTION

Cette dernière partie de mon travail sera consacrée, comme le titre l'indique au rôle plus actif et profond des acteurs directement liés à la réception de l'art africain contemporain en Allemagne. Les deux premières parties ont essayé de montrer la réception de l'art africain par l'intermédiaire d'autres facteurs et acteurs plus ou moins actifs et on peut bien se demander pourquoi je dois revenir sur le rôle des journalistes alors que j'en avais largement parlé dans la partie consacrée aux réactions de la presse. Le problème est le suivant : toutes ces contributions des journalistes dans la presse plus ou moins populaire selon les époques et les lieux se révèlent très fonctionnelles suivant l'évolution des théories et des idéologies et a largement favorisé la compréhension des stratégies d'expositions, la politique qui sous-tend les ventes, la psychologie des collectionneurs et les idées culturelles développées par les intellectuels. Les articles de presse d'époque donnée à propos de l'art africain contemporain semblaient bien trouver leurs champs d'inspiration dans les travaux de certains scientifiques et, les faire correspondre à ces théories sans mentionner que c'est le rôle, en dernière analyse des journalistes, pourrait créer une forme de confusion qu'il serait préférable d'éviter.

Plus encore, parler de l'art et des artistes africains dans un contexte tel que ce fut celui des deux ex-Allemagnes m'amène malgré moi sur d'autres terrains que celui de l'histoire de l'art stricto sensu et révèle aussi que cette science n'est pas si innocente qu'on pouvait l'imaginer. C'est ce que voulait bien souligner Sally Price en ces termes :

« Situer un objet d'art, la biographie d'un artiste ou une suite stylistique par rapport aux conditions sociales et culturelles dans lesquelles ils sont perçus, c'est rapprocher la critique de l'art des intérêts traditionnels de l'ethnologie et, en même temps, réduire la tentation (plus forte chez certains que chez d'autres) d'imaginer que l'histoire de l'art représente une science innocente, sans compromis politique. »<sup>359</sup>

---

<sup>359</sup> Price Sally, *Raconter l'art*, in *L'Art c'est l'Art*, 1999, pp. 77-92.

Dans un premier chapitre j'essaierai de présenter le paysage mercantile et de faire l'analyse de la cartographie des galeries se consacrant à cet art. Ensuite dans un second chapitre, je montrerai en quoi l'action de certains collectionneurs a participé de cette vision et de cette perception avant d'essayer dans un dernier chapitre d'exposer la part des travaux, quasiment immortels, des scientifiques mais aussi de certaines idéologies dans cette réception.

## **Chapitre Premier : LE PAYSAGE MERCANTILE**

Parler du paysage mercantile de l'art africain contemporain dans les ex-Allemagnes revient à parler des galeries professionnelles se consacrant à cet art mais aussi des non professionnelles voire des occasionnelles. Dans ces conditions, il ne sera pas raisonnable, dans le cadre de ce travail, de chercher à être exhaustif et ce n'est pas non plus mon but, car on ne peut énumérer ni rendre compte de toutes les initiatives individuelles et parfois même institutionnelles qui se déroulent sur le territoire des deux ex-pays même s'il y en a eu plus dans les faits, en ex-RFA qu'en ex-RDA.

### **I. 1- LA POSITION GEOGRAPHIQUE DES GALERIES D'ART AFRICAIN CONTEMPORAIN**

#### **1. a- En ex-RDA**

A priori, la question ne se pose pas quant à l'ex-RDA. Je rappelle, comme je le montrais plus haut, que dans les faits, les expositions dans cet ex-pays ne sont normalement jamais des expositions vente. Il n'existe pratiquement pas de galeries privées se consacrant surtout à l'art africain contemporain. Cependant, je l'ai déjà aussi signalé plus loin, il y a eu une exposition vente consacrée à l'art mozambicain. Une exception dont les objets sont qualifiés par certains journalistes "d'exotiques", la première fois que des journalistes utilisent ce terme parlant de l'art africain, du 11 au 28 novembre 1985 dans une galerie de l'ex-Berlin Est. Les journaux n'ont rien dit sur le succès ou non de cette exposition, ni sur le nombre de pièces vendues et ce qu'est devenu le reste des pièces ni sur une éventuelle répétition d'une telle exposition. De même, aucun document n'a révélé si pareil évènement a eu lieu dans l'autre grande ville culturelle de l'ex-Etat, Leipzig. Donc, il est difficile de parler d'un véritable paysage mercantile en ex-RDA, comme je l'ai déjà mentionné plus haut. Qu'en est-il de l'ex-RFA ?



## **1. b- En ex-RFA**

La situation de l'ex-RFA est tout autre. Comme je l'ai déjà souligné, les activités autour de l'art africain contemporain sont relativement plus importantes qu'en ex-RDA. Ainsi, jusqu'à maintenant, j'ai recensé environ quatre galeries se consacrant à cet art de manière professionnelle et plus ou moins régulièrement. Seulement, il est difficile de croire que les galeristes pourront vivre exclusivement de cette activité. Je peux ainsi citer :

-La Danny Keller Galerie dont j'ai déjà parlé au moment où j'étudiais le rôle des artistes et particulièrement de R. Hazoumè, parce qu'elle fut la première galeriste à vendre ces toiles et masques en Allemagne à partir d'une exposition. Elle est située au n°11 de la Türkenstrasse à Munich et, ce me semble, n'expose pas exclusivement de l'art africain. Fondée en 1970 avec Thomas Keller, c'est en 1991 qu'elle va s'ouvrir à l'international et donc aussi à l'Afrique. Ce qui signifie que jusque là, la galerie ne s'était intéressée qu'aux artistes allemands. Les expositions de l'art africain contemporain alternent avec celles des arts européens et allemands. De 1995 à 2002, la galerie a donc régulièrement présenté l'art africain avec seulement un creux en 2001 où il n'y a pas eu du tout d'artiste africain exposé et où je remarque une fréquence pour l'artiste Hazoumè et a même exposé l'artiste mozambicain Malangatana dont j'ai parlé plus loin et qui a eu sa consécration en ex-RDA. J'aurais bien souhaité pouvoir livrer quelques renseignements sur le succès ou non des expositions des artistes africains, sur les statistiques des visiteurs, le nombre par exemple de pièces vendues et éventuellement avoir quelques réponses à mes interrogations sur le fonctionnement des ventes, les acquéreurs etc. Mais malheureusement, la galeriste n'a pas voulu collaborer à ce travail pour des raisons qui lui sont propres mais que m'a, plus tard, en partie révélé un des artistes qui la connaît bien et qui seraient liées à la fiscalité. J'ai essayé, à plusieurs reprises, de la contacter par e-mail et par téléphone, mais jamais cela n'a marché, elle n'a répondu à aucun de mes e-mails. En ce qui concerne le rôle qu'ont joué ses actions dans la réception de l'art africain contemporain, il n'y a aucun doute. La seule présence des artistes et de leurs œuvres dans une galerie de cette taille, constamment présente dans toutes les manifestations liées à l'art, est un gage de leur représentation et à coup sûr, suscite un autre regard voire une autre interprétation de ces œuvres. Mais le problème est le suivant, de l'avis de Peter Herrmann, la galeriste présente plutôt l'art africain avec un certain idéalisme qui ne la rendrait pas assez active.

-La galerie ZAK, fondée en 1995, elle est située au n°32 de la Königstrasse à Fürth, elle expose régulièrement et exclusivement des artistes africains. L'artiste congolais Chéri Samba mais aussi bien d'autres font partie, comme les nomme le galeriste, des artistes de la maison. Comme la plupart des galeristes de l'art africain contemporain, il ne s'occupe pas que de cela au risque certainement de ne tenir longtemps. Il expose aussi de l'art européen en général, associé au tourisme local, sans toutefois le mélanger ou l'alterner avec les expositions d'artistes africains, les deux activités sont bien séparées. Répondant à ma question sur le pourquoi de la séparation des deux arts en diverses activités, il me donne l'exemple d'une galerie d'art asiatique à Berlin, qui ne s'occuperait que de cet art et donc, s'y concentre totalement pour pouvoir réussir. C'est pour cette raison qu'il ne voudrait pas les mettre ensemble, car à force de mélanger on n'arrive plus à se déterminer, à montrer sa spécialité. L'année de création de cette galerie peut nous faire comprendre son attitude. Elle fait partie de la nouvelle vague, celle d'après la réunification et montre bien la tendance actuelle.

-La galerie Hülsen, située au n°14 de Weck Markt à Francfort/Main, elle présente aussi régulièrement les artistes africains. C'est une galerie qui, comme la plupart des autres expose et vend à la fois l'art africain traditionnel et contemporain. Cependant, on a très peu entendu parlé de lui comme représentant des artistes africains dans les grandes manifestations artistiques, comme c'est le cas pour d'autres galeristes dont j'ai déjà parlé. Néanmoins, il fait partie du paysage mercantile et participe d'une manière ou d'une autre au rayonnement de l'art africain contemporain en Allemagne même s'il ne faut considérer que l'effet de sa présence.

-La galerie Peter Herrmann, d'abord fondée à Stuttgart en 1989, il a ensuite déménagé depuis 2001 vers Berlin au n°218 de la Torstrasse pour être plus près des grands mouvements artistiques de la nouvelle capitale fédérale. Cela favoriserait-il un plus grand rayonnement de l'art africain contemporain. De toute façon, ce me semble, cette galerie est très active malgré le nombre d'activités que le galeriste entreprend dans le même secteur. Son programme d'exposition est surtout orienté vers l'art africain qu'il soit traditionnel ou moderne. Arrivé en Afrique dans les années 1975, il y séjournera pendant 10 ans notamment en Afrique occidentale et centrale, le temps de connaître davantage les habitudes, la culture et l'évolution de certaines sociétés africaines. Tout cela lui a permis de fonder sa galerie et de pouvoir proposer sur le marché allemand de l'art, de l'art africain. L'un des grands événements qui certainement, marquera toute sa carrière, fut l'organisation de cette exposition "AROUND

AND AROUND" en 1995 à Douala au Cameroun. Il s'agit en fait, d'une exposition ambitieuse qui cherche avant tout à montrer la vitalité de la création artistique contemporaine en Afrique, son évolution par rapport à l'art traditionnel et ses relations avec l'occident. Des œuvres appartenant à des artistes de plus de quinze pays étaient présentes et ont fourni l'occasion de montrer une autre face de la création en Afrique. Il écrira ceci :

« La réception de l'art africain (en particulier celui du XIX<sup>e</sup> siècle) a été unidimensionnelle jusqu'à présent ; soit on a réduit cette création originale à sa paternité romantisée de l'art moderne européen, soit on l'a vu sous un point de vue ethnologique assez étroit. L'exposition "AROUND AND AROUND" par contre essaie d'aller à l'encontre de ces "images" devenues des clichés, en mettant en œuvre une juxtaposition expérimentale des œuvres occidentales et des œuvres africaines. Cette façon de procéder moderne qui refuse l'illustration d'une idéologie quelconque, permet un regard nouveau sur l'existence juxtaposée de différentes cultures et de différentes époques. »<sup>360</sup>

Certains des artistes présents à cette exposition, que ce soient des Africains ou des Occidentaux, sont déjà très connus de part le monde notamment Joseph Kosuth, Martin Kippenberger, Lawson Oyekan, Kwesi Owusu Ankomah etc. et ont été exposés ensemble sans discrimination pour favoriser chez les visiteurs et autres observateurs un jugement plus équitable de la valeur artistique des œuvres africaines. Il notera ceci :

« L'originalité profonde de l'art africain sera particulièrement mise en valeur, car les œuvres africaines seront présentées avec des œuvres d'artistes occidentaux sans la moindre ségrégation spatiale et en interaction esthétique directe les unes avec les autres. De plus, l'on ne mettra pas l'accent sur la provenance des œuvres. Cette neutralité laisse les œuvres ouvertes à d'autres lectures et permet une approche sans préjugés de leur qualité artistique individuelle. Nous pensons que cette interpénétration de domaines traditionnellement tenus pour différents sera très surprenante et pleine de tension esthétique pour le contemplateur. »<sup>361</sup>

---

<sup>360</sup> P. Herrmann, *Présentation de l'exposition AROUND AND AROUND*, 18.11 au 10.12.1995, Douala, Cameroun, p. 2.

<sup>361</sup> Idem

Au-delà de cette exposition, le galeriste me semble très fidèle à sa philosophie par rapport à l'art africain. Le désir de montrer l'originalité de l'art africain et de le placer sur le marché de l'art allemand est énorme. On pourrait bien s'imaginer qu'il n'est pas philanthrope et il le dit dans une des interviews qu'il m'a accordées :

« Je ne suis pas là pour aider quelqu'un, je veux combattre cette idée malheureuse de vouloir aider qui jusqu'à maintenant a caractérisé la représentation de l'art africain en Allemagne et qui dans les faits, lui cause des torts... »<sup>362</sup>

On peut effectivement comprendre que cette situation de compassion dont, j'ai déjà d'ailleurs eu à parler, avait longtemps empêché un véritable accès de l'art africain au système du marché parce qu'aux mains de non professionnels qui font vendre des pièces, plus par amitié que par véritable goût, amour et connaissance des œuvres. Lui-même me semble avoir été confronté à cette situation sans certainement pu s'en rendre compte. Dans la même interview qu'il m'avait accordée en 2002, il déclarait que ceux qui ont le plus acheté les arts africains chez lui, au moment où il était encore à Stuttgart, étaient pour la plupart des Allemands qui avaient vécu en Afrique. D'un côté, je peux comprendre qu'ils aient développé une relation affective avec le continent mais de l'autre, il peut bien s'agir du même effet que chez les amateurs. Il faut cependant reconnaître, la différence d'avec les autres est grande en ceci, que lui a conscience que pour mettre l'art africain en général ou un artiste sur le marché, il faut d'abord patiemment en faire une valeur. Il écrira ceci sur son site Internet:

« Bei der Präsentation afrikanischer Inhalte Arbeiten wir mit hohen Kunstgeschichtlichen Ansprüchen und sind Weltweit eine der wenigen Galerien, die Afrika konsequent auf einer langen Zeitschiene Vermitteln. »<sup>363</sup>

Pour l'instant, Herrmann Peter pense que toute la relation de l'art africain avec l'occident réside dans le rapport de force purement économique et de ce point de vue, un travail de reconnaissance de l'art africain ne doit pas être le travail d'un seul galeriste même s'il veut en gagner de l'argent. Pour illustrer ses propos, il me donne l'exemple des arts asiatiques notamment chinois et japonais. D'une part, les Japonais ou Chinois sont capables eux-mêmes d'acheter chères les œuvres de leurs artistes et du coup, les collectionneurs ont compris qu'ils

---

<sup>362</sup> P. Herrmann, interview du 13.04.2002.

<sup>363</sup> Herrmann, <http://www.galerie-herrmann.de>

peuvent aussi investir dans cet art. D'autre part, la place qu'occupe l'économie asiatique en général dans le monde joue un rôle et depuis l'œuvre d'une artiste chinoise a pu être vendu ici en Allemagne a plus de 40.000 € donc selon lui, le travail de reconnaissance et de bon positionnement de l'art africain contemporain sur le marché de l'art doit incontestablement venir d'abord des Africains. Certes, il y a déjà des artistes africains qui vendent leurs pièces à plus de 40.000 € néanmoins, je suis tenté de lui donner raison, car sur le marché de l'art allemand je ne suis pas certain que l'art africain ait atteint ce niveau ou ait déjà eu un effet si important. Le travail de création de valeurs n'a pas encore tenu toutes ses promesses. L'art africain est encore en train de chercher ses marques pour avoir sa place sur le marché de l'art non seulement allemand, mais aussi international. C'est ce qu'on peut lire à travers ces lignes écrites par le journaliste du Stuttgarter Zeitung en ces termes :

« Kunst aus Afrika ist international seit einigen Jahren angesagt, doch im hiesigen Handel weiterhin schwach vertreten. Dass die gute Präsenz der Afrikaner bei der Documenta 11 viel für ihre Akzeptanz in Deutschland bewirken wird, bezweifelt Ulli Seegers vom Bundesverband Deutscher Galerien. "Ich glaube nicht, dass afrikanische Formen sich problemlos in den europäisch und nordamerikanisch geprägten Markt einspeisen lassen". »<sup>364</sup>

Mais, on peut comprendre que les raisons d'une telle situation de l'art africain en Allemagne ne sont pas que économiques et qu'au-delà, il y a bien d'autres aspects notamment, ce que une fois encore, P. Herrmann nomme l'ignorance. D'abord, de certains ethnologues qui ont diffusé des idées non avérées sur la culture africaine et ensuite, celle de certains fonctionnaires des institutions culturelles qui exposent l'art africain. Ainsi, je pense que le problème lié au peu de galeries d'art se consacrant à l'art africain soit, peut-être interprété de faiblesse du système, mais si certaines institutions à vocation publique, comme je l'ai souligné plus loin, continuent à jouer le jeu soit disant du public qui forcément ne voudrait voir que de l'exotisme au lieu de la réalité plastique actuelle de l'Afrique, la question resterait d'emblée posée avec toutes les conséquences imaginables. La question me semble d'ailleurs plus complexe en ce sens que, je ne comprends ni ne vois les raisons qui incitent à perpétuer cette pratique de montrer des oeuvres surannées pour des œuvres de l'art africain contemporain.

Ces quatre galeries sont celles qui se consacrent presque régulièrement aux expositions de l'art africain même si, pour des raisons évidentes de survie, elles ne le font pas exclusivement.

D'autre part, il existe une galerie, la "Galerie 37" qui n'est pas une galerie marchande mais, qui plutôt, collectionne de l'art africain contemporain et est dépendante, du Völkerkunde Museum de Francfort donc, le but n'est pas de faire du commerce mais, le résultat ne serait pas celui souhaité et, j'attends de voir avant d'en juger. C'est pour cela que je l'ai classé au nombre des galeries non professionnelles.

Au titre des galeries occasionnelles, pas très bien connues dans le milieu, je peux citer le cas du Dr. Kay Schaefer qui après avoir vécu dans certains pays d'Afrique, possède une collection relativement importante d'œuvres du Zimbabwe et de la Tanzanie. Il est plus un marchand occasionnel qu'un véritable galeriste et est établi au n°14 de la Tente Burgerstrasse à Cologne mais aussi, celui d'Helmut Rössler qui a une importante collection de peintures de la région entre l'Afrique centrale et australe notamment d'Ouganda et de la Namibie. Il organise par moment des expositions vente mais dans le cadre d'une galerie éphémère puisque d'ailleurs, il travaille encore en tant que coopérant en Ouganda.

Toutes ces galeries, professionnelles ou occasionnelles contribuent d'une manière ou d'une autre à la diffusion donc, à la réception de l'art africain contemporain en Allemagne. C'est ce que je vais essayer de montrer dans la partie suivante.

## **I. 2- L'ANALYSE**

### **2 .a- En ce qui concerne l'ex-RDA**

A la lumière de ce que je viens de dire plus haut, les galeries qui n'existaient pratiquement pas, n'auront donc eu aucune retombée sur la réception de l'art africain en ex-RDA. Les quelques expositions qui ont eu lieu sont institutionnelles et malgré toute l'attention qui leur avait été accordée sur le plan de la médiatisation, n'auront vraiment pas aider à la connaissance de cet art pour l'Allemand de l'Est moyen, je l'ai déjà mentionné.

---

<sup>364</sup> S. Stadel, *Manche Galeristen erhöhen vorsorglich schon mal die Preise*, Stuttgarter Zeitung du 03.08.2002.

Plus intéressant, c'est l'aveu du ministre de la culture de l'époque, le Dr. Hans-Joachim Hoffmann, à l'occasion de l'inauguration de l'exposition *Steinskulpturen aus Simbabwe* en 1988 :

« Ich bin sicher, daß eine bisher in unserem Lande wenig bekannte Kunst in dieser schönen Ausstellung ein breites Interesse und einen nachhaltigen Widerhall erfahren wird. »<sup>365</sup>

L'idée que ces expositions furent l'affaire de la classe dirigeante ne peut non plus être retenue comme forcément valable à la suite d'une telle déclaration. Même les acteurs directs de la présence de l'art africain, ne serait-ce que sous le couvert de l'idéologie, avouent sa méconnaissance et du coup, confirme l'inefficacité du réseau mis en place. La culture et l'art des pays "frères" ne sont pas connus, leurs peuples ne le seront pas davantage.

## **2.b- En ce qui concerne l'ex-RFA**

A la lecture de ce qui précède, l'analyse de cette situation géographique des galeries qui présentent et vendent l'art africain contemporain en Allemagne pouvait se résumer à ce que m'écrivait R. Hazoumé dans un e-mail :

« En réalité, le marché de l'art africain contemporain en Allemagne est très négligeable par rapport aux autres pays. Il y a très peu de galeries et peu d'intérêt. »<sup>366</sup>

Cette réflexion peut sembler un peu exagérée, mais que peut-on vraiment dire du rôle des galeries et des galeristes dans la réception de l'art africain ? Est-il décisif ?

D'abord en ce qui concerne l'emplacement géographique des galeries, on peut effectivement dire qu'elles sont situées dans les villes symboles du capitalisme rayonnant de l'ex-RFA. Une galerie à Munich, une autre à Stuttgart avant de déménager vers Berlin en 2001, une autre à Francfort/Main et l'autre à Fürth. Même pour la galerie du Dr. Schaefer que je disais non

---

<sup>365</sup> H.-J. Hoffmann (ministre de l'ancienne RDA), in *catalogue Steinskulpturen aus Zimbabwe*, 1988.

<sup>366</sup> R. Hazoumé, e-mail du 14.10.2000.



permanente, elle se situe à Cologne, l'un des temples des foires et expositions en ex-RFA. La question est de savoir si cela suffit pour rendre à l'art africain toute sa dimension artistique voire économique puisque c'est de cela qu'il s'agit dans les galeries.

Si je dois me limiter au résultat obtenu par les galeries, pour l'instant, la réponse semble être non pas pour des raisons qui les concernent mais à cause de l'environnement sociopolitique voire économique actuel. Exactement comme au début de la découverte de l'Afrique et la constitution des cabinets de curiosité pour collectionner les objets exotiques venus du continent noir, l'art africain contemporain semble bien être d'un certain intérêt pour seulement un cercle réduit de connaisseurs et d'amoureux certainement, me semble-t-il, plus par snobisme par rapport aux autres pays occidentaux, que par véritable amour des œuvres. L'Allemagne était pratiquement le dernier pays de l'Europe de l'Ouest à ne pas s'intéresser à l'art africain malgré sa position économique et cela se manifeste encore aujourd'hui. Dans un e-mail que j'ai reçu au mois de décembre 2002 après avoir écrit des e-mails à plusieurs institutions, musées et associations artistiques et autres pour m'informer du nombre actuel de galeries et institutions s'intéressant à l'art africain contemporain, une association artistique, du moins son représentant, de la région de Brême dont je ne citerai pas ici le nom me répondait qu'ils ne s'étaient jamais intéressés à l'art africain et ne le feront jamais... Aussi, il faut reconnaître que quatre galeries pour les arts de tout un continent paraît réellement négligeable et pose d'emblée le problème de l'intérêt que soulignait déjà Hazoumé. Comment peut-on comprendre que l'ex-RFA, dans la position qui était la sienne en ce moment et qui est la sienne aujourd'hui, ne comptait que si peu de galeries d'art africain et c'est encore pire si l'on tient compte des dates de création de certaines d'entre elles. On peut certainement m'opposer la question de savoir combien de galeries d'art moderne compte l'Afrique entière à ce jour pour son art contemporain voire pour l'art européen mais là, à mon avis, ne se pose pas le problème.

Il me semble, comme je le soulignais lors de l'étude du rôle des institutions, que la réponse se trouve dans le fait que l'Allemagne depuis la guerre a pris du temps avant de réintégrer dans le concert des nations. Elle a eu un peu de retard sur les autres pays occidentaux avant de reprendre lentement en main ses relations culturelles internationales, surtout avec l'Afrique. L'autre dimension du problème réside dans le fait que, de l'avis de P. Herrmann, l'Allemagne n'ayant pas eu une politique coloniale intense en Afrique, était devenue presque compatissante au sort des Africains qu'elle estime exagérément exploités. Le revers de la médaille pourrait

être aussi que, les Allemands n'ayant pas eu un long contact avec les Africains, les connaissent moins que les autres pays européens et donc n'ont pas suffisamment développé une relation culturelle mais aussi affective avec le continent qui aurait davantage facilitée la connaissance de son art et de sa culture, ce qui se passe plus ou moins dans les autres pays d'Europe notamment la France, la Grande Bretagne ou encore les Pays-Bas etc. N'empêche, pour des raisons économiques, la tendance semble en train de changer.

Aussi, la question économique me paraît également, être au centre de cette dite sous représentation de l'art africain sur le marché allemand de l'art. Dans l'une des hypothèses de travail que j'ai posée au départ, il s'agissait de voir si les galeries qui se consacraient à l'art africain subissaient un quelconque genre de pression qui les empêcherait de développer le commerce de l'art africain en Allemagne. Jusqu'à maintenant, il m'est difficile de parler en priorité de pression d'un autre genre que celle économique et pourquoi ?

J'en parlais au début de mon travail, l'Allemagne, même en ce qui concerne l'art africain dit traditionnel, a pris quelques retards par rapport à ses voisins avant de commencer à le proposer. Ce qui revient à dire que c'est au moment où, il est entièrement rentré dans la logique commerciale, qu'il est devenu spéculatif et pouvait faire engranger des profits que les premières galeries d'art africain traditionnel ont été fondées dans le pays. Le processus a continué avec l'art contemporain qui en fait, n'intéressait personne jusqu'à l'instant où la logique commerciale est en train aussi de le rattraper.

Dans le Stuttgarter Zeitung du 03.8.2002 par exemple, le journaliste montre comment la participation à la Documenta 11 fait déjà monter les prix des œuvres de certains artistes africains présents et prédit dès lors un heureux prochain avenir pour cet art. Il écrira ceci:

« ... die Ausstellung habe schließlich eben quasi erst begonnen. Bei den mit Spannung erwarteten Documenta-Künstlern aus Afrika halten sich Kaufinteresse und Preise ebenso in Grenzen. Die Münchner Afrika-Spezialistin Dany Keller bietet Zeichnungen von Frédéric Bruly Bouabré nach wie vor für moderate 1600 Euro an. Die Kundschaft wisse, dass Bouabré in Kassel ausstelle, doch der preistreibende Boom bleibe aus... Etwas optimistischer ist Peter Herrmann. Der Berliner Galerist vertritt Pascale Marthine Tayou. Aufgrund der Documenta-Teilnahme habe er die Preise für Werke des Künstlers aus Kamerun leicht erhöht und bereits im Vorfeld der

Großausstellung zwei Arbeiten an einen Sammler verkauft. Neue Interessenten konnte Herrmann allerdings nicht gewinnen - doch setzt er auf die Zukunft. In Sachen afrikanischer Kunst werde in den nächsten Jahren gewiss einiges passieren. »<sup>367</sup>

On peut cependant bien se demander à quoi sont dû ces débuts de frémissement ? Je le mentionnais plus loin, c'est ce que Peter Herrmann appelle la création de valeur dont la manifestation est notable avec l'artiste camerounais dont le nom est cité dans l'article de journal en tout cas, pour ce qui concerne l'Allemagne.

J'aurais bien pu l'étudier comme artiste jouant un rôle dans la réception de l'art africain contemporain en Allemagne, mais il ne vit pas en Afrique et sort du coup du critère d'élection principale qui concerne les autres artistes. Cependant, avec le travail que fait actuellement P. Herrmann, il serait utile de dire deux mots de cet artiste pour montrer le stade présent de sa promotion en Allemagne avant de voir plus tard, s'il a évolué ou non ou si d'ici quelques années il aura été un des acteurs essentiels de la réception de l'art africain contemporain dans ce pays.

Marthine Tayou est un artiste camerounais exposé pour la première fois par le galeriste Peter Herrmann en 1995 au Cameroun dans le cadre de cette grande manifestation artistique dont j'ai parlé plus haut, "AROUND & AROUND". Depuis lors, il a été exposé plus de quinze fois dans la plupart des institutions artistiques en Allemagne notamment, le Goethe Institut de Berlin, la Haus der Kulturen der Welt, la galerie Heinrich Böll-Stiftung à Berlin, Kunstverein in Thalhaus, Martin Gropius Bau de Berlin, Büro Friedrich à Berlin, la Biennale de Berlin et la Documenta 11 etc. Mais aussi plusieurs fois exposé par le galeriste lui-même d'abord à Stuttgart et maintenant à Berlin. Il est difficile actuellement de dire jusqu'à quel point le galeriste est impliqué dans cette présence active de l'artiste en Allemagne mais, une chose semble certaine, comme je l'ai déjà souligné plus loin, il est son représentant dans le pays et surtout à la Documenta 11. Quelle est la cote actuelle de l'artiste ici en Allemagne ? Qu'ajoute sa présence active dans le pays à son image et à la valeur de ses œuvres ? Peut-on vraiment penser qu'il est en train de devenir une valeur ? L'ayant personnellement rencontré pendant le vernissage de *Afric'Apert*, j'ai pu mesurer sa popularité à Berlin même si c'est pour un public réduit. Il est certainement tôt de répondre à ces questions et aussi de mesurer tout le travail

---

<sup>367</sup> Stadel, du 03.08.2002.

que fait actuellement le galeriste. Au-delà de l'aspect pécuniaire qu'aura le succès d'un tel processus, se sera enfin la reconnaissance de valeur artistique des œuvres africaines en Allemagne.

Mais pourquoi ce sont seulement ces dernières années, à partir notamment de 1995, que de telles actions et initiatives semblent prendre de l'importance serait-on tenté de se demander ? Pour expliquer cela, il me paraît essentiel de comprendre et de revenir sur ce que je pense être l'une des difficultés fondamentales à représenter l'art africain contemporain en Allemagne et qui se caractérise par ce que P. Herrmann nomme l'"ignorance" de certains ethnologues d'une certaine génération qui avaient longtemps diffusé des théories non vérifiables sur la culture africaine et qui travaillent comme hors de la société et qui, selon toujours lui, souffriraient de leur propre comportement.

Par ailleurs, les galeristes d'art africain en Allemagne seraient copieusement ignorés par les cadres des institutions qui présentent cet art. D'après ce qu'en dit Peter Hermann, soit, au lieu de soutenir ces professionnels en leur donnant des contrats pour collaborer à l'organisation de certaines expositions, ils passent chez eux juste pour prendre des contacts d'artistes, des informations ou des idées développées par eux pour monter leurs manifestations et vont pour la plupart du temps louer des œuvres dans les collections étrangères notamment suisses pour leurs expositions. Cela me pose cependant un certain problème puisque, en regardant sur le site internet du galeriste P. Herrmann et les autres aussi d'ailleurs, je me rends compte qu'il y a eu des collaborations de travail avec la plupart de ces institutions et c'est donc, à ce niveau que je m'interroge sur ce qui envenime réellement les relations entre ces deux acteurs du système. A y regarder de près, ce ne sont pas les motifs de discorde qui manqueraient, mais l'un des plus importants, selon mes enquêtes, serait qu'aucune institution, excepté Iwalewa Haus (institution non publique) et la Galerie 37, ne collectionne des pièces de l'art africain et ne se contente que d'en louer. Ce qui signifie qu'à ce jour, aucune de ces grandes et anciennes institutions certes, à vocation publique ne possèdent aucune collection de l'art africain contemporain qu'elles ont passé des années à présenter. Le sens des expositions est donc de juste montrer ces œuvres, montrer en d'autres termes qu'il n'y a pas une ignorance de ces pièces mais qu'elles ne comptent vraiment pas. Sans aller à l'extrême, comme le juge El Loko,<sup>368</sup> qui pense que c'est une forme de racisme culturel puisque les œuvres servent presque de décoration dans les expositions sans être jamais achetées, histoire que m'a révélée P.

---

<sup>368</sup> El Loko est artiste de nationalité togolaise et vit en Allemagne depuis plusieurs années.

Herrmann. J'ai l'impression qu'il y a une stratégie pour décourager à la fois les artistes et les galeristes qui, pour survivre doivent à côté de leurs galeries, créer, par exemple, d'autres activités relativement lucratives. C'est le cas de P. Herrmann qui expose aussi de l'art européen et de l'art africain traditionnel ou ce qui est désigné comme tel mais aussi, offre ses services d'expertise, de location de pièces et d'organisation des expositions. Il en est de même pour la galerie Danny Keller. Quant à la galerie ZAK, il a fallu qu'à côté, il fonde une agence qui s'occupe un peu de tout notamment du tourisme pour pouvoir continuer son activité principale.

D'autre part, les collectionneurs sur le terrain seraient aussi des bêtes noires des galeristes, constate P. Herrmann, qui pense qu'ils sont déloyaux, ne les supporteraient pas suffisamment et ne leur rendrait pas la tâche facile. Une fois les coordonnées des artistes entre les mains, ils n'hésitent pas directement à les contacter et à négocier avec eux, bien qu'ils soient entrain d'être intégrés au système du marché de l'art, ce qui revient à dire qu'ils ignorent le système. Interrogée sur les faits, la représentante de la collection Bogatzke n'a pas souhaité en discuter, car n'y a pas apporté de réponse. D'autres comme Rössler Helmut, pensent qu'il ne servirait à rien de collaborer avec un galeriste du moment où lui-même se trouve directement sur le terrain en Afrique et que même au contraire c'est lui qui donnerait des pistes à certains galeristes.

## **Chapitre Deuxième : ETUDE DE CERTAINS COLLECTIONNEURS**

En ex-RDA, il n'existe pas de collectionneur d'art privé et mes recherches ne m'ont pas amené sur la piste d'un éventuel collectionneur qui aurait survécu aux lois de l'ex-République. De ce fait, l'étude de quelques collectionneurs va s'appuyer principalement sur le cas de l'ex-RFA et consacrée à deux d'entre eux, Gunter Peus et Hans Bogatzke dont les collections d'art africain sont particulièrement significatives et considérées, par moi, comme le travail de deux différentes générations et c'est dans cet ordre que je vais les présenter.

### **II. 1- GUNTER PEUS**

J'avais déjà commencé à parler de ce collectionneur dans la première partie de ce travail surtout en ce qui concerne les articles qu'il a écrit à propos de l'art africain dans le catalogue qui accompagnait l'exposition de sa collection à Hambourg en 1984 ou encore dans l'ouvrage de U. Beier. Ici, il s'agira pour moi de montrer davantage comment il a développé sa collection, ses points de vue sur la présence de l'art africain contemporain sur le marché de l'art allemand.

#### **1. a- La constitution de la collection**

Professionnellement, Gunter Peus était journaliste à Hambourg comme chef de département, chargé des émissions sur les différents Etats fédéraux de l'Allemagne sur la deuxième chaîne de télévision publique avant de devenir, après son voyage en Afrique en 1962, le premier correspondant de la chaîne en Afrique, mission qu'il exercera pendant plusieurs années de 1969 à 1978 à Nairobi au Kenya. Pendant son séjour en Afrique, il va étendre ses voyages à d'autres parties du continent, découvrir l'art, mais aussi la culture et ainsi commencer peu à

peu à le collectionner. Mais, comment en est-il arrivé à la collection serait-on tenté de se demander ?

Il semblerait que son histoire ait commencé depuis un certain temps lorsque déjà étudiant, il se serait découvert une passion irrésistible pour le langage des formes "primitives" dans les arts des peuples dits "naturels". Ainsi, il aurait déjà, pendant une vente aux enchères, pour bien sûr gagner sa vie, monnayé quelques pièces précolombiennes et réalisa son rêve de pouvoir financer ses études. On comprend dès cet instant qu'à la passion, se sont ajoutées des raisons profondément pécuniaires du moins, l'une des raisons fondamentales qui a présidé à son choix se trouve être dans le pragmatisme de pouvoir en même temps financer ses études et poursuivre sa passion.

Plus tard, il lui sera possible, comme je le notais plus haut, dans le cadre de ses fonctions de journaliste en Afrique, de rencontrer cet art dans son lieu d'origine et non plus à travers les livres ou expositions et va donc penser renouveler l'expérience de sa période estudiantine. Il se serait donc au départ intéressé à l'art traditionnel, mais l'état de dégradation dans lequel se trouvent la plupart des pièces dû à une mauvaise conservation naturelle le découragea. En plus, d'autres facteurs et l'interdiction légale de le sortir du continent l'ont amené à se décider à ne collectionner que de l'art contemporain. Après une période de tâtonnement, liée à une collection sans but, il va se limiter aux critères d'esthétique et de rigueur formelle. Cela assurera plus tard, la reconnaissance et l'assurance de la collection méthodique des pièces de la première génération d'artistes de l'ère postcoloniale. Car, il est conscient que cette chance d'une part, de se trouver sur le terrain à travers sa profession et d'autre part, d'être l'un des témoins privilégiés d'un moment unique dans l'histoire du continent ne se renouvellera pas.

Ainsi, il aurait pensé qu'il serait bien de suivre le développement du travail de cette nouvelle génération d'artistes et de le documenter, car tout pourrait vite changer sur le plan politique, économique et social après les indépendances. C'est alors que le passe temps, le plaisir du collectionneur s'est mué en véritable collection de qualité. Il écrira ceci:

« Im Laufe diese Zusammentragens- seit dem Beginn der sechziger Jahre – merkte der Sammler, daß es wichtig sein würde, die Entwicklung gerade dieser ersten Generation zu verfolgen und zu dokumentieren. Denn sie verlief unter dem Eindruck der raschen Veränderungen des politischen, sozialen und wirtschaftlichen Lebens nach dem Unabhängigkeitsdatum überall in raschen,



allzu raschen Sprüngen. So erhielt die bisherige Freizeitbeschäftigung, der Spaß des Sammelns, die ganz neue Qualität einer immer Spannender werdenden und nun, da Methodik, didaktisches Denken und Konsequenz ins Spiel kamen, auch immer fordernderen Aufgabe. »<sup>369</sup>

Il revisitera donc tous les pays qu'il avait déjà vus une fois. Par exemple, le Nigeria d'après la guerre du Biafra et du boum pétrolier connaissait en même temps l'essor de l'école d'Oshogbo à l'Ouest du pays et à l'Est l'école d'Onitsha et d'Enugu. Dans la Tanzanie de Julius Nyerere présenté par la presse occidentale comme le chef de file du socialisme en Afrique, la forme du Ujamaa, mouvement sculptural, venait de faire son apparition dont les principaux acteurs sont les Makondés de la Tanzanie et du Mozambique. A Nairobi, capitale du Kenya où il résida neuf longues années et qui constituait aussi son point de repère, il fit la connaissance des artistes de talent comme Ament Soi, Jak Katarikawe ou encore Samuel Wanjau etc. Au Mozambique encore en lutte de libération contre le colon portugais, il rencontra le célèbre peintre Malangatana, dont j'ai déjà parlé au cours de ce travail, et collectionna quelques uns de ses tableaux. Dans l'ex-Rhodésie aujourd'hui Zimbabwe il découvrit l'explosion de la Shona sculpture qu'il n'aurait pas pu acheter pour des raisons de sanction de l'ONU en ce moment contre le gouvernement raciste. Il alla aussi en Afrique du Sud encore sous le joug de l'indescriptible politique de l'apartheid, mais aussi après la fin de cette politique où il alla dans les "townships", les banlieues noirs de Johannesburg et de Durban mais devrait malheureusement, à son propre regret, renoncer à acquérir des œuvres qui sont déjà rentrées dans les circuits commerciaux de puissants galeristes et donc, sont certainement trop chères pour son budget. Il écrira ceci :

« Zum ersten Mal mußte er sich hier bei seinen Erwerbungen selbst Beschränkungen auferlegen, die er bedauert, die aber im Interesse der laufenden, aktuellen Fortführung der Sammlung notwendig waren. So kommt es, daß die Werke einiger Arrivierter unter den Malern und Bildhauern Sowetos in der Sammlung fehlen; sie waren durch die geschäftstüchtige Promotion großer Galerien auf dem kaufkräftigen südafrikanischen Markt bereits zu teuer. »<sup>370</sup>

---

<sup>369</sup> P. Gunter, *Wie die Sammlung entstand*, in *Neue Kunst aus Afrika*, 1984, pp. 9-10.

<sup>370</sup> Ibid, p. 10.

Ce qui signifie, les oeuvres collectionnées jusque là par Gunter Peus l'ont été à des prix relativement bas à un moment où en Afrique, juste après les indépendances, personne, comme je l'ai montré plus haut, ne s'intéressait à l'art africain contemporain, il était même parfois contesté. C'est certainement aussi le prix modeste de ces pièces qui explique la variété de la collection. Elle est composée des oeuvres de plus de cent artistes, et la taille de la collection est devenue si impressionnante, elle compte à nos jours environ 1500 objets, au point d'être presque incontournable aujourd'hui si l'on veut parler de l'art africain moderne et contemporain en Allemagne. Toutefois, je le considère comme un collectionneur de la première heure, de la première génération compte tenu de l'évolution, ces dernières années, de l'art africain et le statut de sa collection. Je ne présenterai plus ici les œuvres de la collection du fait que j'en ai déjà montré quelques unes au moment où je parlais de l'exposition de 1984 à Hambourg. Par contre, il serait intéressant de dire quelques mots de ce qu'il pense de l'art africain contemporain malgré ce que j'en avais déjà dit plus loin mais aussi comment il juge de la présence de l'art africain contemporain en Allemagne.

### **1. b- Gunter Peus et l'art africain contemporain en Allemagne**

Les points de vue de Gunter P. sur l'art africain sont de plusieurs ordres alternant fascination, ambiguïté et subtilité dont les caractéristiques se résument dans tout ce qu'il a écrit et dit sur cet art. Pour lui en général, bien que la culture africaine ait été influencée par celle européenne, l'art africain contemporain a profondément gardé sa spécificité. Dans un article intitulé le *Township Art*, il écrira ceci :

« Ausgerechnet im Land der Apartheid, in dem die europäisch geprägte Kultur absoluten Vorrang hat und dementsprechend gefördert wird, gelang es keinem der privilegierten weißen Künstler oder einer ihrer Gruppen, international hervorzutreten; Township Art jedoch, die Kunst der schwarzen, schaffte dies nicht nur, sondern entwickelt sich sogar noch stetig fort. Das ihr innewohnende typisch afrikanische Element ist so stark, daß es auch die Produktion der Weißen im Lande beeinflußt. »<sup>371</sup>

---

<sup>371</sup> Gunter, *Township Art*, in *Neue Kunst aus Afrika*, 1984, p. 21.

Tout semble clair, comme je le mentionnais plus haut, sauf que la subtilité d'une telle citation se remarque plus loin sur la même page de l'article. Alors qu'ici, il écrit sans détour que l'art africain influence la production des artistes blancs, il va quelques lignes plus bas écrire quasiment le contraire :

« Wie die meisten anderen Soweto-Maler hatte Matsoso keine formale Ausbildung; Handwerk und Technik konnte er verbessern, weil ihn verständnisvolle weiße Künstler für kurze Perioden in ihren Ateliers beschäftigten. »<sup>372</sup>

Peut-on vraiment se retrouver dans ce qu'il veut dire, n'est-il pas là entrain de faire savoir, puisque la plupart des artistes africains justement de cette première génération d'après les indépendances sont autodidactes, qu'en réalité leur production non seulement est influencée par la culture européenne mais également, par les techniques occidentales de peinture et sculpture. J'ai déjà évoqué plus loin cette tendance très forte dans tout ce qu'il écrit sur l'art africain surtout au moment où il parlait de l'action de Ulli Beier dans l'évolution de l'art au Nigeria. En définitif donc, j'en suis à me demander qu'est-ce qui influence quoi ? La suite de l'article enfonce davantage dans le doute puisqu'il va commencer à comparer le "Township Art" à l'art du Nigeria et essayer de montrer comment ces artistes disposent de peu de références culturelles dans leur tradition du fait qu'ayant accès au monde du travail avec les blancs, ils ne vivent plus en tribu ou en groupe ethnique et donc l'influence de la culture européenne est encore plus forte. Il le mentionne en ces termes :

« Gemeinsam ist allen von ihnen ihr unmittelbarer Zugang zur Gegenwart, ihre Modernität bei der Wahl der Motive genau so wie in Stil und Technik: eine Zeitbezogenheit, die aber dennoch die afrikanische Handschrift noch erkennen läßt.

Im Gegensatz zu anderen Zentren zeitgenössischer afrikanischer Kunst- beispielsweise in Nigeria- können die Künstler der Township Art nicht aus einer reichhaltigen Tradition und Blütezeit einer Stammeskultur schöpfen. »<sup>373</sup>

Après avoir noté ce déficit de référence à la tradition et en même temps d'originalité, puisqu'on remarque tout de même l'écriture africaine dans leurs oeuvres, il mettra quelques

---

<sup>372</sup> Idem.

<sup>373</sup> Gunter, 1984, p. 22

lignes plus loin l'accent sur leur liberté qui les éloigne des stéréotypes rencontrés partout ailleurs en Afrique :

« Sucht man nach Unterscheidungsmerkmalen zwischen südafrikanischer Township Art und zeitgenössischer Kunstaussübung anderswo in Afrika, fällt auf, daß vor allem die Maler und Grafiker sich nicht mehr an die überlieferte, oft stereotyp wiederholte Formensprache des Kontinents gebunden fühlen; sie haben sich befreit vom Kanon der von Religion und Naturmythen bestimmten Zeichen und Symbole des traditionellen Afrika. Europäische Techniken-Malerei und die grafischen Vervielfältigungsmethoden- haben den Prozess der individuellen Stilbildung beschleunigt...Während die Motive und Themen europäischer Künstler keine Grenzen kennen, Konzentrieren sich die Afrikaner auf ihre Rasse, ihr Leben und ihre Umwelt. »<sup>374</sup>

Difficile d'y comprendre vraiment quelque chose si ce n'est l'impression que cela renforce les préjugés. Au cours de cette citation je ne peux m'empêcher de constater que Gunter n'est en train que de traiter le même thème depuis le début de l'article. Au même moment, où il parle des artistes africains qui se sont libérés, positivement s'entend, de ces canons stéréotypés du continent, de la tradition et de la religion, il note l'univers réduit de leurs thèmes de production par rapport surtout aux artistes européens qui n'ont pas de limite. D'une part, ce me semble, il a l'intention de démontrer que les artistes africains ont moins d'imagination que les blancs qui n'ont pas de limite. D'autre part, comment peut-on comprendre un tel discours si tant est que, ayant été influencés par la culture européenne, privés de référence culturelle, ils se contentent de leur race, de leur vie et de leur environnement. Qu'est-ce leur vie, leur environnement s'ils ne vivent plus en groupe ethnique ou en tribu, j'avoue que la subtilité de telles phrases ne font aucun doute pour peu qu'on soit attentif.

Un autre thème de prédilection de Gunter P. pour parler de l'art africain contemporain c'est que, son développement est le fait essentiellement des Occidentaux qui ont bien voulu l'encourager et l'acheter sinon jamais, semble t-il, il n'aurait le peu d'essor qu'on lui connaît. J'en avais déjà parlé plus loin au moment où je parlais de certains de ses articles notamment, *Trends in der afrikanischen Kunst von Europäern angeregt-von europäern gekauft* ou encore *Kunst für die Fremden Makonde : Blütezeit vorbei ? Eine reise zu den bekanntesten Schnitzern in Afrika*. Si dans la réalité il semble effectivement que ce sont les Occidentaux en

général qui achètent un peu plus de l'art africain contemporain, il est moins évident de dire, d'écrire et de penser que c'est grâce aux Européens que cet art existe. J'ai déjà aussi parlé de la tradition millénaire de la sculpture et de la peinture rupestre en Afrique, même avant le contact avec les Européens et je ne reviendrai pas ici là-dessus. Mais lorsqu'il écrit que le Township Art est devenu cher et célèbre parce que les vendeurs et acheteurs blancs voulaient en profiter pour se faire bien voir par le régime ou pour améliorer l'image de l'Afrique du Sud à l'étranger, je me dis qu'il vient de franchir un autre pas. Il écrira ceci:

« Trotz der ausschließlich schwarzafrikanischen Thematik ihrer Werke haben die Township-Künstler keinen Markt unter ihresgleichen. Ihre Förderer und Käufer sind liberal gesinnte weiße Südafrikaner sowie europäische und amerikanische Besucher; diesem Kundenkreis und damit dem internationalen Markt haben sie auch ihre (für die eigene Bevölkerung viel zu hohen) Preise angepaßt. Längst gibt es Arrivierte unter ihnen, die sogar bei der Regierung hohes Ansehen genießen, weil ihr Können und ihr Ruf dazu geeignet sind, die Reputation Südafrikas nach außen zu verbessern... »<sup>375</sup>

C'est, ce me semble, le sens de toutes ces subtilités et parfois contradictions qui ont jalonné ce texte. Il essaie en fin de compte, je suppose, de montrer qu'en réalité, cet art dont le prix sur le marché international est inaccessible, surtout pour lui même, n'est pas de si grande qualité que cela et que ce sont des raisons tout à fait politique et de prestige qui semblent le justifier.

Enfin interrogé sur la présence de l'art africain contemporain en Allemagne, il a été bref. Il a répondu en ces termes :

« ...noch nicht so weit entwickelt wie in England, Frankreich und USA... »<sup>376</sup>

Il serait trop tendancieux, à mon avis, de rester sur ce genre de réponse. Cela ressemblerait à une ignorance de tout le travail qui se fait depuis un certain temps pour faire une place à cet art sur le marché allemand, à commencer par lui même. Sa collection, j'en avais déjà parlé, a permis l'organisation de cette gigantesque exposition *Horizonte*'79 qui a fait date, je pense, dans l'histoire de la réception de l'art africain contemporain en Allemagne. Grâce à son travail patient et courageux, il faut le dire, de plus de 30 années, on peut apprécier ici les oeuvres de deux ou trois générations d'artistes africains depuis les indépendances. En plus, Il a écrit une

---

<sup>374</sup> Idem.

<sup>375</sup> Idem.

littérature assez abondante pour expliquer et donner son point de vue sur cet art et qui parfois ne semble pas tout à fait neutre. De toute façon son travail n'est pas hautement scientifique et l'on ne peut donc pas lui tenir toutes les rigueurs mais cela n'empêche qu'il devrait être un peu plus sensible à certains termes qui abondent dans ses écrits et qui peuvent faire dire à certains : "nous n'avons pas entièrement tort". Il ne faut pas non plus oublier qu'il constitue une référence en la matière, d'abord, pour son séjour sur le continent et ensuite, pour la collection qu'il a pu réaliser, et donc certainement, beaucoup d'entre les journalistes notamment, qui ne sont pas particulièrement outillés peuvent s'enfoncer davantage dans leurs erreurs. Heureusement la situation évolue petit à petit sous l'impulsion de nouvelles générations de collectionneurs dont les objectifs et moyens de collection sont un peu différents me semble t-il.

Cela m'amène à étudier le deuxième collectionneur choisi dans le cadre de cette étude, il s'agit de Hans Bogatzke qui n'a pratiquement pas produit de la littérature sur l'art africain, mais dont le choix se justifie par la taille de sa collection.

---

<sup>376</sup> Gunter, Interview par questionnaire du 18 janvier 2003

## **II. 2- HANS BOGATZKE**

Comme d'autres Allemands passionnés des cultures non européennes, Hans Bogatzke a collectionné de l'art africain mais essentiellement contemporain. Cela peut déjà permettre de le classer hors d'une génération d'amoureux ou de "dits amoureux" de la culture africaine des débuts de l'indépendance de la plupart des pays africains. Il faut noter que c'est à cette époque que l'art africain traditionnel a commencé à rentrer dans la logique commerciale et tout le monde voulait se faire une place. Il est toutefois difficile, voire hasardeux de juger de comment et pourquoi chacun en est arrivé à la collection de cet art. Le but de mon étude est de montrer comment par leurs actions, certains collectionneurs ont contribué à sa réception ici en Allemagne et, c'est ce que je vais faire avec le prochain collectionneur, Bogatzke.

### **2. a- La constitution de la collection**

L'une des difficultés qui apparaît quand il s'agit de parler de ce collectionneur réside dans son état actuel de santé. Je n'ai donc pas pu directement parler avec lui ou encore l'interviewer pour vraiment comprendre les motifs personnels qui l'ont amené à la collection de l'art africain ou simplement le sens qu'il donne à sa collection. C'est donc par l'intermédiaire de sa femme que j'ai pu rentrer en contact avec le centre qui s'occupe aujourd'hui de la collection qui m'a fourni les informations dont j'ai besoin pour faire cette étude. N'empêche qu'il y a eu assez de matériel.

Selon donc le mail de Mme Buchholz, représentante de la collection, c'est au début des années 1980 que Mr. Bogatzke aurait commencé à collectionner de l'art africain d'abord comme un simple passionné et en avait fait son passe temps favori. Elle m'écrit ceci :

« Hans Bogatzke sammelt seit beginn der 80er Jahre, also über 20 Jahre.  
Er war einer der ersten Europäer und Sammler die sich für  
zeitgenössische afrikanische Kunst interessierten. Was zweifelsohne als



Hobby und persönliche Sammelleidenschaft begann, wurde einer der Bedeutesten Kollektionen für zeitgenössische afrikanische Kunst. »<sup>377</sup>

Quelques années plus tard, en 1988, il va professionnaliser la méthode de collection. L'achat des œuvres n'est plus seulement destiné à satisfaire la passion ou constituer un simple passe temps. Désormais, les œuvres sont acquises selon les objectifs qu'il s'est assigné et veut atteindre sous la direction des organisateurs des différentes expositions de l'art africain. Il a ainsi collectionné environ 600 œuvres de 130 artistes de tout le continent notamment : William Kentridge, Kendell Geers, Yinka Shonibare, Oladélé Bamgboye, Fernando Alvim, Olu Oguibe, Minette Vari, Pascale Marthine Tayou mais surtout, Romuald Hazoumè et Malangatana, deux artistes qui figurent dans mes cas d'études etc. Je n'ai pas pu poser la question de savoir pourquoi il n'a pas collectionné le troisième, Twinn Seven-Seven. Si je m'en tiens cependant, à ce que m'en avait dit Gunter Peus dans sa lettre, en réponse à mes questions, je peux supposer qu'une collection qui se veut l'une des meilleures du continent européen ne lui ait pas fait actuellement appelle pour y être présent. Il m'a écrit ceci :

« Meine Sammlung enthält ca. 25 Werke von Twins Seven. Der Künstler hat viele Nachahmer unter den Künstlern der Oshogbo-Schule gefunden. Die stärksten, qualitativ besten Werke stammen aus der Frühzeit seines Schaffens während der sechziger bis achtziger Jahre, später ist ein deutlicher Qualitätsabfall zu bemerken, wohl weil der Künstler begann, schneller zu arbeiten, um seinen Verpflichtungen einer großen Familie gegenüber (mindesten ein Dutzend Kinder und mehrere Frauen) nachkommen zu können. »<sup>378</sup>

Je ne connais pas réellement les raisons pour lesquelles l'artiste n'a pas été collectionné par Bogatzke, ou que le mail ne lui fait pas allusion, mais si il s'avère vrai qu'à un moment ou un autre son travail est devenu purement alimentaire alors, la tendance à croire Gunter Peus sera forte et sa non présence chez Bogatzke ne sera pas une grande surprise.

En ce qui concerne la collection Bogatzke, c'est ainsi qu'elle s'est développée depuis un peu plus de 20 ans, apparemment sans vraiment tenir compte des courants d'art qui traversent le continent et en mettant, ce me semble t-il aussi, l'accent sur les artistes qui ont déjà une renommée hors du continent. C'est le cas actuellement de Fernando Alvim que je n'étudierai

---

<sup>377</sup> I. Buchholz, *Hans Bogatzke Collection*, e-mail du 14.01.2003.

pas malheureusement ici pour ne pas allonger mon texte. Cependant, à la fin de cette étude, je montrerai une partie des œuvres de la collection. La stratégie de collection de Bogatzke est claire mais quels sont ses avantages et inconvénients.

## **2. b- Les objectifs de la collection Bogatzke**

Dans un mail du 14.10.2000 Romuald Hazoumè, l'un des artistes collectionnés, répondant à mes questions sur les collectionneurs et leur motivation, m'écrivait ceci :

« La plus grande collection d'art africain contemporain en Allemagne appartient à Hans Bogatzke. Les motivations sont très personnelles et difficiles à savoir. Hans Bogatzke veut être le plus grand collectionneur de l'art africain contemporain... »<sup>379</sup>

Ce mail de Hazoumè que je viens de citer montre toute l'ambition et le but du collectionneur. Cependant, il me semble bien que certainement, Hazoumè ne connaisse pas l'impressionnante collection de Gunter Peus ou peut-être il la connaît, mais parle sur le plan strictement qualitatif des œuvres. Je ne rentrerai pas dans l'analyse des collections à ce niveau du travail cependant, il est à remarquer que Bogatzke a une collection plus récente et composée quasi uniquement des grands noms actuels de l'art africain. Que cela signifie t-il, que la collection Bogatzke représente seulement une partie de la production actuelle du continent surtout que, depuis 1988, dès la professionnalisation de la collection, c'est directement après avoir consulté les galeristes ou organisateurs d'exposition, qu'il se procure les pièces. Tous les créateurs qui sont sur le continent dont les œuvres, certainement, sont aussi de grandes factures et qui n'ont pas eu la chance de se trouver dans les circuits commerciaux et ne sont pas représentés dans les grandes Biennales ne seront pas non plus présents dans la collection. Je parlais plus haut de certains artistes, leur pôle position actuelle dans la collection se justifie, semble t-il, par le fait qu'ils soient bien représentés dans tous les grands événements de l'art et partout au monde. Mme Buchholz m'écrivait exactement ceci :

---

<sup>378</sup> Gunter, Interview, 18.01.2003.

<sup>379</sup> Hazoumè, e-mail du 14.10.2000.

« Seit 1998 professionalisiert Herr Bogatzke die Sammlung und kauftezielgerichtet unter der curatorischen Leitung von Fernando Alvim die wichtigsten zeitgenössischen Künstler die heute in den meisten Grossen internationalen Kunstevents und Biennalen vertreten sind wie: William Kentridge, Kendell Geers, Yinka Shonibare, Oladélé Bamgboyé, Fernando Alvim, Olu Oguibe, Minette Vari, Pascale Marthine Tayou. »<sup>380</sup>

On peut, plus facilement comprendre le talon d'Achille de cette collection s'il y en a un en ceci que la collection se déroule en général sous la direction d'un artiste. Je n'exclue pas la probabilité que Mr. Bogatzke intervienne de temps en temps personnellement dans l'achat de tel ou tel artiste, mais le fait de l'avoir confié à un artiste pose des problèmes. Comment peut-il être à la fois juge et partie ?

N'aura-t-il pas tendance à entretenir un cercle, à privilégier un courant ? Et si la collection devient tendancieuse ne porte-t-elle pas atteinte à l'ambition première du collectionneur ? Certes, la collection compte, je l'ai déjà dit, plus de 600 oeuvres de 150 artistes donc apparemment, on peut penser qu'elle est à l'abri d'une telle faiblesse.

D'autre part, la collection est en train de prendre une autre dimension en s'installant à Bruxelles dans un programme plus vaste qui doit lui permettre de s'exprimer et répondre aux vœux du collectionneur selon les mots de ma correspondante :

« Momentan wird die Sammlung von Camouflage European satellite of the centre of contemporary art of africa einer non-profit Organisation verwaltet - diese von afrikanischen Intellektuellen gegründete Institution verfolgt vor allem das Ziel Strukturen und Museen für zeitgenössische Kunst in afrikanische Ländern zu initiieren, wir hier in Brüssel sind das window in Europa das diese Ziele selbstbewusst formuliert durch Ausstellungen, Produktion einer Zeitung, Aufbau einer Bibliothek und Video Archive diesen up coming stuctures die Basis liefert und sie mit dem internationalen Netzwerk verknüpft. Die Collection von Hans ist ein wichtiger Bestandteil unserer Arbeit, wir binden sie in unsere internationalen Projekte ein. Herr Bogatzke hat sich immer für diese Arbeit interessiert und stark gemacht. das Ziel, der Traum des Sammlers ist die Sammlung einem Museum für zeitgenössische Kunst auf dem afrikanischen

---

<sup>380</sup> Buchholz, e-mail du 14.01.2003.

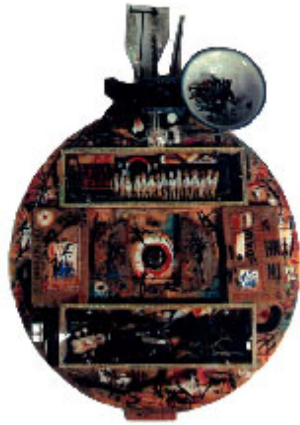
Kontinent zuzuführen oder eine Fondation zu Gründen die dieses Ziel verfolgt, Promotion, Produktion und Ankauf von zeitgenössischer afrikanischer Kunst und Förderung der Nachwuchskünstler. »<sup>381</sup>

J'ai mentionné toute cette citation pour ne pas trahir la logique du message en cherchant à le paraphraser. On le voit donc très bien, au-delà du fait que le collectionneur soit un allemand, qu'il ait commencé à collectionner dans son pays n'a pas modifié les objectifs internationalistes et l'on peut bien le comprendre. Seulement, en exilant sa collection en dehors du territoire allemand, je ne sais pas si son effort contribue ainsi à mieux faire connaître l'art africain contemporain en Allemagne et c'est bien de cela qu'il s'agit. J'aurais personnellement souhaité voire naître un pareil centre, avec les mêmes buts, en Allemagne, cela aurait favorisé, plus grandement, la rencontre de cet art surtout, dans la diversité que contribue à forger une telle collection.

En définitif, Hans Bogatzke a fait une extraordinaire collection de l'art africain contemporain mais qui, me semble-t-il, est inconnue de la plupart des Allemands et du coup, ne contribue pas beaucoup à faire connaître cet art malgré sa grandeur. Voici quelques unes des photos des nombreuses œuvres de cette collection que m'a fait parvenir la gestionnaire de la collection en CD. Je ne pourrai présenter dans ce travail que quelques unes. Il n'y a vraiment pas de critères de choix, mais je ne montrerai plus les œuvres des artistes dont j'ai déjà parlé dans mon texte et qui se trouve dans la collection. Je ne présenterai pas non plus les installations et les photographies, ceux-ci n'ayant pas été particulièrement l'objet de mon travail.

---

<sup>381</sup> Idem.

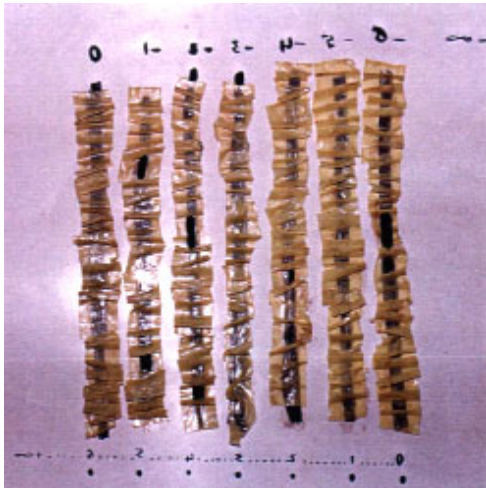


1-Bester, Industrial.



2- Bester, Human.





5- Cisse, Splastique.



6- Dime, Mémoire.





7- Douglas, Dandy.



8- Gusta, Mukanza.



9- Kendrige, Easing.



10- Kendrige, Mine.



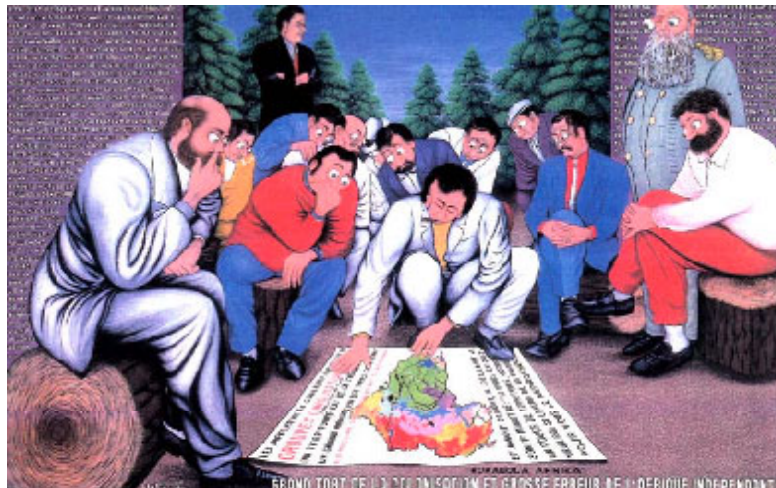
11- Lô, Passage.



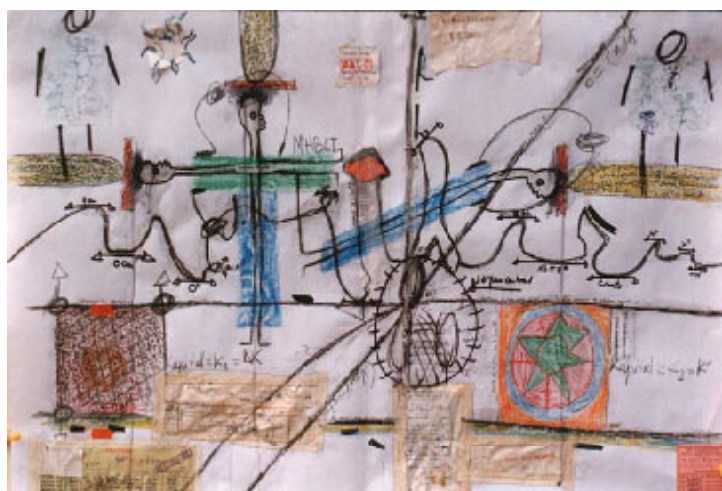
12- Ouatarra, Mood.



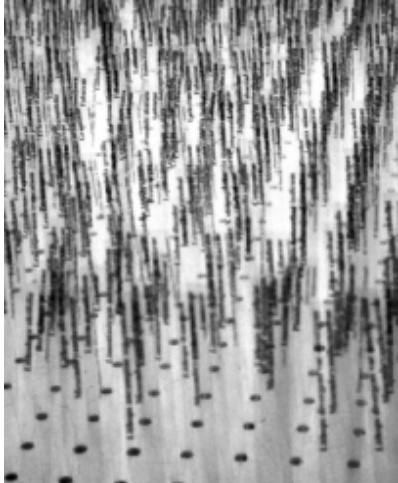
13- Chéri Samba, Grand tort 1.



14- Chéri Samba, Grand tort 2.



15- Tayou, Kapital 2.



16- Boshoft, Word garden.

Mais, il n'y a pas que les collectionneurs qui ont contribué à la réception de l'art africain contemporain dans les deux ex-Etats de l'Allemagne. Il y a aussi les effets qu'on peut dire, pernicieux des théories, qu'elles soient anciennes ou récentes.

## **Chapitre Troisième : LES CONSEQUENCES DES THEORIES ET TRAVAUX SCIENTIFIQUES DANS LA RECEPTION**

En abordant cette partie du travail, une question fondamentale s'est posée à moi : dans quelle mesure les théories de l'art et les travaux scientifiques auront-ils contribué à façonner la vision qu'on peut avoir de l'art africain contemporain dans les ex-deux Allemagnes. En d'autres termes, qu'est-ce que l'art a à voir avec les théories de l'art ? Jean-Luc Chalumeau écrira ceci :

« Il y a l'art, d'une part, et il y a les théories de l'art, d'autre part. Nous sentons bien que si les secondes permettent d'approcher le premier, et dans certains cas de le comprendre, elles ne sont pas nécessaires pour l'aimer...La théorie de l'art n'a pas son fondement dans l'art ; elle n'est pas autonome et doit se fondre dans une théorie extérieure au champ artistique, en l'occurrence une philosophie. »<sup>382</sup>

Voilà qui semble enfoncer davantage dans le doute d'essayer de montrer comment les théories de l'art ont contribué d'une manière ou une autre à la réception de l'art africain en Allemagne. Pourtant, les faits sont là, l'art et la théorie de l'art ont toujours eu partie liée au point où de nos jours, l'art serait lui même devenu philosophie. En plus, la plupart des théories qui semblent remettre en cause l'art africain, provient de philosophes. Aussi, il faut faire attention à ce concept d'art qui peut donner lieu à deux genres d'erreurs cataloguées par Arthur Danto :

« L'une d'ordre philosophique et l'autre de nature simplement critique. La première revient à interpréter un objet qui n'est pas candidat à l'art, et la deuxième réside dans le fait de fournir une mauvaise interprétation d'un objet de type adéquat. »<sup>383</sup>

---

<sup>382</sup> J.-L. Chalumeau, *Les théories de l'art*, Préface, Paris, 2002, p. 7.

<sup>383</sup> A. Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, Paris, 1993, p. 64.

On constate donc, qu'il est presque incontournable pour qu'un objet devienne une oeuvre d'art ou considéré comme tel, il faut qu'il soit en relation avec une interprétation ou encore, les interprétations sont des fonctions qui transforment des objets matériels en oeuvre d'art et comme l'écrira encore Chalumeau J-L :

« Ces interprétations sont de divers ordres : elles appartiennent aux champs de plus en plus difficiles à délimiter de la critique d'art, de l'histoire de l'art et de la philosophie de l'art. Toutes ces catégories seront considérées comme des variantes de la théorie de l'art au sens le plus général... »<sup>384</sup>

Il va donc s'en dire que l'étude des conséquences des théories de l'art sur la réception de l'art africain contemporain dans les ex-Etats de l'Allemagne semble possible.

L'autre question indispensable à résoudre est de savoir si les anciennes théories seront concernées tout autant que les plus récentes. Mais, le fait que les plus récentes découlent des plus lointaines résout de lui même le questionnement en ceci qu'elles ne sont en fait, pas loin les unes des autres et parfois ne constituent que la critique ou le perfectionnement des unes par les autres.

Aussi, je n'ai pas l'intention dans ce travail, de reprendre les théories de l'art mais juste y faire de temps en temps référence pour expliquer telle ou telle autre critique formulée à l'encontre de l'art africain contemporain dont la théorie ou les théories me sembleraient en être à l'origine.

---

<sup>384</sup> Chalumeau, 2002.



### III. 1- LES THEORIES LES PLUS LOINTAINES

#### 1. a- En ex-RDA

En ce qui concerne l'ex-RDA, on peut bien comprendre qu'elle découle des théories marxistes. Il n'y a pas véritablement de théorie de l'art dans l'oeuvre de Marx, mais son système s'applique aussi bien à l'art comme à n'importe quelle autre dimension de l'expérience humaine. Donc, selon lui qui n'a pas particulièrement beaucoup écrit sur l'art, à l'idéologie de la classe dominante appartiennent les conceptions juridiques, philosophiques ou artistiques qui s'imposent à la société du fait de l'aliénation économique fondamentale. Il écrira :

« La religion, la famille, l'Etat, le droit, la morale, la science, l'art etc., ne sont que des modes particuliers de la production et tombent sous sa loi générale. »<sup>385</sup>

Toutes les aliénations y compris l'aliénation artistique, sont donc secondaires et dépendantes de l'aliénation première qui résulte du travail aliéné. C'est pour cela que l'abolition de la propriété privée des moyens de production, suscitera l'émancipation totale de toutes les qualités humaines, chacun retrouvera le plein exercice de son humanité autrement dit, "tout le monde sera donc artiste". Et du moment où, tout le monde peut-être artiste, les biens culturels et artistiques doivent appartenir à tous. C'est cette conception qui est certainement à la base des articles de presse notées en ex-RDA qui parfois, donnent l'impression qu'il n'y a vraiment pas de mauvais art et, les artistes qui ont ancré leur travail dans le peuple ont la cote assez élevée. C'est aussi cette vision qu'à repris Lénine lorsqu'il écrit :

« L'art appartient au peuple. Il doit avoir ses racines profondes dans la grande masse des travailleurs. Il doit être compris et aimé par eux. Il doit être enraciné et développé en accord avec leurs sentiments, leurs pensées et leurs aspirations. »<sup>386</sup>

---

<sup>385</sup> K. Marx, *Manuscrits de 1844*, cité dans *Les théories de l'art*, 2002, p. 85.

<sup>386</sup> Lénine, *Sur l'art et la littérature*, cité dans *Les théories de l'art*, 2002, pp. 86-87.

Cette pensée est illustrée par l'un des artistes dont j'ai parlé plus haut et qui a eu toute sa consécration en ex-RDA, du moins, si l'on se fie à ce qu'ont écrit les journalistes. Voici comment une journaliste, Kerstin Kirmes qualifie son travail : Sous le titre *Mit glutvollen Farben*, la journaliste souligne la maturité de l'artiste qui, en juin de la même année, a eu 50 ans et l'origine populaire de son art :

« In seiner expressiven Handschrift füllt Malangatana den Bild Raum bis an den Rand mit Figuren und aus der Volkskultur geschöpften Symbole. »<sup>387</sup>

C'est là l'un des aspects les plus importants de la conception communiste de la production artistique. Pour que le peuple en profite, il faut qu'il en soit à l'origine. Le journaliste montre le profond respect que l'artiste a pour les humains et la vie mais aussi, son talent à peindre les joies, les peines du peuple mozambicain dans sa lutte d'indépendance. Elle écrira ce qui suit:

« Er Widerspiegele die Freuden und leiden des moçambikischen Volkes bei der Verteidigung der nationalen Unabhängigkeit. Seine Bilder verstehen sich auch als Anklage gegen Gewalt, Unterdrückung und Rassendiskriminierung im Süden Afrikas... Malangatana Schaffen gilt als Wegbereitend für die Entwicklung von Malerei und Grafik in Moçambique. Ebenso gültig ist sein Einsatz für die Unabhängige Entfaltung einer Nationalkultur. So halt er beim Aufbau eines Nationalmuseum, und die 1983 unter Malangatana Patronat in Maputo gegründete erste Kunstschule des Landes. »<sup>388</sup>

Donc pour Marx, l'art est le reflet de la société qui le voit se développer. Il notera qu'à son époque, le déclin de l'art bourgeois est tel qu'il a perdu tout caractère de sacré pour devenir "art d'agrément" et, à la société du XIX<sup>e</sup> siècle égoïste et avide, correspond bien une nouvelle conception de l'art, terriblement rétrécie par rapport aux périodes antérieures etc. Mais on verra plus tard ce qu'il en est advenu de cette théorie chez les marxistes plus récents.

---

<sup>387</sup> Kirmes, *Mit glutvollen Farben*, Neues Deutschland du 18.09.1989.

<sup>388</sup> Idem.

## 1. b- En ex-RFA

En ex-RFA, on peut aussi comprendre que l'influence des philosophes esthétiques allemands a aujourd'hui joué un rôle dans la réception de l'art africain contemporain. Comme je le mentionnais plus haut, il ne sera nullement nécessaire de revenir sur toutes leurs théories mais de les rappeler pour justifier tel ou tel autre aspect de la réception.

Ainsi, l'un des tous premiers dont l'œuvre fait autorité est E. Kant. L'auteur de la critique de la faculté de juger à une célèbre antinomie relevée par Duve T. mais qui est resté fidèle aux termes de Kant :

« Thèse. Le jugement du goût ne se fonde pas sur des concepts ; car autrement on pourrait disputer à ce sujet (décider par des preuves).

Antithèse. Le jugement du goût se fonde sur des concepts ; car autrement on ne pourrait même pas, en dépit des différences qu'il présente, discuter à ce sujet (prétendre à l'assentiment nécessaire d'autrui à ce jugement). »<sup>389</sup>

Kant lui-même résout l'antinomie de la manière suivante :

« Dans la thèse il faudra s'exprimer ainsi : le jugement du goût ne se fonde pas sur des concepts déterminés ; dans l'antithèse : le jugement de goût se fonde bien sur un concept, mais un concept indéterminé (c'est-à-dire sur le concept d'un substrat supra-sensible) ; et ainsi il n'y aurait entre elles aucune contradiction. »<sup>390</sup>

Il faut noter que le goût dont parle Kant est la faculté de juger du beau, que ce soit le beau naturel ou celui artistique, sa conception du bel objet est indéterministe. Malgré le danger que comporte une telle distinction, dévaloriser le beau artificiel par rapport au beau naturel, je suis de l'avis de l'auteur de : *Les théories de l'art* pour penser que :

---

<sup>389</sup> T. Duve (de), *Au nom de l'art*, Paris 1989.

<sup>390</sup> E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction d'A. Philonenko, Paris, 1979.

« La critique de la faculté de juger fonde l'autonomie radicale du sensible par rapport à l'intelligible, ce qui apparaît philosophiquement comme un pas en avant capital. »<sup>391</sup>

Ce faisant, Kant montre que l'art ne relève pas du concept de perfection. Sa mission n'est pas de "bien" présenter une "bonne" idée, mais de créer inconsciemment une œuvre inédite, douée d'emblée de signification pour tout homme. Il écrira d'ailleurs ceci :

« Le créateur d'un produit qu'il doit à son génie ne sait pas lui même comment se trouve en lui les idées qui s'y rapportent. »<sup>392</sup>

Le rapport avec la réception de l'art africain contemporain en Allemagne me demanderait-on ? Si les théories de Kant restaient en l'état, il n'y aurait pas de justification possible à ce qu'ont écrit les journalistes d'une certaine époque à propos de cet art, car à y voir de près, quelque soit l'art et son origine, ces principes doivent présider à son jugement et non recourir à des justificatifs ethnologiques et anthropologiques. Le problème, c'est que Kant lui même semble avoir déterminé les arts auxquels s'appliqueraient ses théories surtout lorsqu'il affirme, et je l'ai déjà noté plus loin, dans son ouvrage *Beobachtung über das Gefühl des schönen und des Erhabenen*, 1764, ceci :

« Die Negers von Afrika haben von der Natur kein Gefühl, welches über das Läppische stiege. »<sup>393</sup> [ sic]

En d'autres termes, les noirs d'Afrique n'ont aucun sentiment naturel et cela s'aggrave avec la puérilité. Je rappelle que, plus haut, je viens de montrer comment il privilégie le beau naturel par rapport au beau artificiel et, si les africains n'ont aucun sentiment naturel, comme il l'a lui même écrit, alors, ils sont simplement exclus de l'application de telles théories. Conscients de la valeur des travaux de tels théoriciens et de ce qu'ils disent, les journalistes dont l'équipement culturel ne permet pas de faire la part des choses et qui, pendant longtemps ont été assommés par d'autres théories animées par les ethnologues et autres sociologues et anthropologues ne peuvent que reprendre, sans vraiment se sentir en porte à faux, les mêmes rengaines. Je rappelle que Kant n'a jamais été en Afrique du moins, aucun document ne l'atteste.

---

<sup>391</sup> Chalumeau, 2002, p. 49.

<sup>392</sup> Kant, cité par Ferry Luc, *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, 1990.

<sup>393</sup> Karlheinz, in *Neue Bildende Kunst*, 1995, p. 30.

Le deuxième grand philosophe dont les travaux pourraient avoir influencé la réception de l'art africain contemporain est Friedrich Wilhelm Schelling. Selon lui et, comme le mentionne Chalumeau :

« L'Art serait la totalité accomplie de tous les discours fondamentaux (religion, philosophie, politique, éthique) et, en même temps, l'organe spéculatif fondamental... »<sup>394</sup>

De ce point de vue, l'art pourrait s'installer dans une rivalité avec la philosophie, lui discuter sa prépondérance et, c'est ce que rapporte, une fois encore, Chalumeau :

« Dans sa philosophie de l'art<sup>395</sup> Schelling va admettre que ce n'est plus la philosophie qui a besoin de l'art, mais au contraire que « seule la philosophie est capable d'ouvrir de nouveau pour la réflexion les sources primitives de l'art qui se sont taries ». L'art étant une incarnation de l'absolu, à défaut d'être un organon de la philosophie, devra en être un analogon : il aura une dignité égale à celle de la philosophie. »<sup>396</sup>

Quant à l'œuvre d'art, elle serait la synthèse de deux éléments opposés : l'activité consciente et l'activité inconsciente, dont l'antagonisme n'a pas de fin concevable. L'artiste introduit intentionnellement dans son œuvre certains éléments, mais il représente aussi, instinctivement, une sorte d'infini qu'aucun intellect fini ne peut développer entièrement. Or l'infini, exprimé de manière finie est la définition de la beauté selon Schelling. A partir de cet instant, l'art doit être distingué de la nature car la beauté de cette dernière n'est que le fruit du hasard. Dans son discours sur le rapport des arts figuratifs et de la nature en 1807, il s'oppose explicitement à Winckelmann. L'artiste n'imité pas la nature : il rivalise avec elle écrira-t-il :

« L'objet de l'imitation a été changé depuis Winckelmann, mais l'imitation est restée. La nature a été remplacée par les belles œuvres de l'antiquité, dont les imitateurs se sont efforcés de prendre la forme extérieure, sans l'esprit qui les anime. »<sup>397</sup>

---

<sup>394</sup> Chalumeau, 2002, p. 51.

<sup>395</sup> F. W. Schelling, *Philosophie de l'art* (Philosophie der Kunst), 1802-1805, Darmstadt, 1976.

<sup>396</sup> Chalumeau, 2002, p. 52.

<sup>397</sup> Idem.

Que cela signifie t-il pour l'art africain contemporain ? Que l'art d'un continent qui ne possède pas d'écriture et donc, pas de culture et surtout pas une tradition philosophique doit être considéré comme celui des autres continents. C'est une question de logique par rapport aux discours. Il est impossible, d'hisser un art dit "naïf" au rang d'un tel autre qui est comparé, voire supérieur à la philosophie et donc, c'est pour ne pas en arriver là que les discours sur cet art sont construits de manière à lui refuser toute reconnaissance. C'est ce que voulait souligner McEvelley quand il écrit:

« Man tat die Künste und Traditionen der farbigen und nichtwestlichen Völker beiseite, indem man sie in die Kategorie der Primitiven, der Naiven, der Außenseiter usw. einordnete, was eine nicht ausgereifte Entwicklung implizierte, wie bei einem Kind oder einer zurückgebliebenen Person. »<sup>398</sup>

Ce genre de discours, qui s'est érigé en accord tacite entre les chercheurs deviendra comme une tradition dont je parlerai plus tard.

Le troisième philosophe dont les travaux ont aussi certainement joué un rôle dans la réception de l'art africain contemporain en Allemagne est Hegel. Il s'est opposé dans ses travaux à l'égalité que Schelling établie entre la philosophie et l'art dont-il a plutôt démontrer l'infériorité et travaille à une périodisation de l'art qui en arrive à montrer comment l'art n'a plus de mission historique et donc, le savoir spéculatif serait désormais du ressort de la philosophie. C'est ce que Danto A. a essayé de montrer dans ouvrage *l'assujettissement philosophique de l'art* en s'emparant des thèses hégéliennes pour nourrir sa propre vision de la même question. Ainsi, Hegel vu par Danto montre que l'histoire touche à sa fin lorsque l'esprit prend conscience de son identité comme esprit (le monde dans sa dimension historique accomplit alors l'autoréalisation dialectique de la conscience).

Or, comme je le soulignais tout à l'heure, l'Afrique, selon certains de ces philosophes, n'a pas produit de philosophie, comment peut-elle alors produire de l'art qui va rendre possible cette philosophie de l'art et donc, se soumettre à la spéculation philosophique qui seule lui donne encore sa raison d'être. Cette dialectique qui permet à l'individu de prendre conscience de lui même et de ce qui l'entoure pour y établir une hiérarchie ne serait pas du ressort des Africains. Je l'avais mentionné plus loin dans ce travail, les travaux de Hegel concernant l'Afrique ou les Africains sont les plus durs quand par exemple il écrit, en 1830, ceci :

---

<sup>398</sup> McEvelley, in *Neue Bildende Kunst*, 1995, p. 26.

« L'Afrique n'est pas intéressante du point de vue de sa propre histoire, mais par le fait que nous voyons l'homme dans un état de barbarie et de sauvagerie qui l'empêche encore de faire partie intégrante de la civilisation. »<sup>399</sup>

Et pour montrer que ce n'est pas seulement l'état de sauvagerie et de barbarie qui est en cause, mais également l'homme africain en tant que tel, il écrira encore ce qui suit :

« Le nègre représente l'homme naturel dans toute sa barbarie et son absence de discipline : pour le comprendre nous devons abandonner toutes nos façons de voir européen. »<sup>400</sup>

Ce sont ces données que les journalistes et plus largement les observateurs vont prendre en compte pour juger de l'art africain. Je ne veux pas revenir ici sur tous les articles dont j'ai déjà parlé plus loin dans ce travail au risque de me reprendre.

Enfin Heidegger Martin, un des aspects les plus importants de ses travaux montre l'importance historique de l'art, c'est par lui, pense t-il, qu'un peuple accède à l'histoire, il serait instauration de la vérité. Il écrira ceci :

« En étant qu'instauration, l'art est essentiellement historial. Ceci ne signifie pas seulement qu'il a une histoire, au sens purement extérieur où, puisqu'il se manifeste au cours des âges à côté de maints autres phénomènes, il se voit, lui aussi, sujet à des transformations pour finalement disparaître, offrant ainsi à la science historique des aspects changeants. L'art est histoire en ce sens essentiel qu'il fonde l'histoire. »<sup>401</sup>

On voit aussi très bien que cette dimension des travaux de Heidegger n'a rien arrangé pour la réception de l'art africain contemporain en Allemagne. Je ne reviendrai pas sur les clichés de toujours, mais il me semble important de rappeler comment, pendant longtemps, il a été question que l'Afrique sans écriture était aussi une Afrique sans histoire. Et puisque, l'art est, pour lui, ce qui permet à un peuple d'accéder à l'histoire, il faut comprendre que logiquement, l'Afrique n'aurait jamais, aux yeux de certain, produit de l'art. Prenons un exemple qui à lui tout seul me semble résumé le phénomène. Wolfgang Langsfeld l'auteur de l'article *Vital Bilder aus Haïti und Afrika* dans le *Süddeutsche Zeitung* écrit ceci :

---

<sup>399</sup> Cité par Bassani, 1992, pp. 89-106.

<sup>400</sup> Idem.

<sup>401</sup> Heidegger Martin, *L'origine de l'oeuvre d'art*, Paris, 1980.



« Afrika galt lange zeit- und gilt für viele noch immer – als Kulturloser Kontinent. »<sup>402</sup>

Si l'on tient compte du fait que ce sont les traditions qui font la culture et que la culture à son tour fait l'histoire et, comme Heidegger le pense dans ses travaux l'art fait l'histoire, on arrive rapidement à la conclusion. Ces journalistes n'écriraient jamais, je m'imagine, de telles énormités si il n'y avait pas eu de si célèbres prédécesseurs qui ont ouvert les brèches. Le comble, c'est que la plupart de ces chercheurs et journalistes ne sont jamais allés sur le continent noir ou, aucun document aujourd'hui n'atteste de tels voyages.

---

<sup>402</sup> W. Längssfeld, du 19.07.1979.

### III. 2 –LES THEORIES LES PLUS RECENTES

#### 2. a- En ex-RDA

L'un des grands philosophes, classé théoricien de l'art marxiste dont les travaux me semblent-il aurait pu avoir influencé la réception de l'art africain contemporain en ex-RDA notamment les articles des journalistes est Théodore Adorno. Bien qu'il soit avec Marcuse de l'école de Francfort sur le Main donc, de l'ex-RFA et aussi d'ailleurs très critiqués en ex-RDA, il a étudié l'art contemporain du point de vue marxiste et pour lui, l'art moderne est dans une situation "aporétique", c'est-à-dire sans issue. Ainsi, toute oeuvre qui cherche à innover est classée révolutionnaire et c'est paradoxalement, en tant que tel que les sociétés de "consommation" la récupère et si, l'artiste refuse la complicité, l'art conciliant, il est réduit au silence, une autre forme de complicité, car résister à la récupération signifie faire mal. Donc, si l'artiste réussit à faire mal, alors il est purement et simplement récusé, nié par la classe dominante, ce qui l'empêche d'être entendu. C'est toujours le cas de Malangatana que je soulignais plus haut. Les oeuvres de cet artiste sont dans certaines importantes collections en ex-RFA, mais lui même en tant qu'artiste n'a été exposé dans le pays que deux fois et en exposition collective. On comprend un peu pourquoi l'ex-RDA lui a consacré quelques expositions qui comptent parmi les plus grandes de l'art africain contemporain dans le pays.

L'autre aspect très important des travaux de Adorno qui m'intéresse ici est celui développé à propos de la réduction de la valeur des oeuvres d'art en une valeur purement marchande et son attrait pour la musique et l'art avant-gardiste. John Lechte écrira ceci:

« Similarly, Adorno's attraction to avant-garde music and art, particularly the music of Schönberg, Webern, and Berg, was strongly motivated by a desire to see avant-garde works defy the homogenising effects of the commercialisation (read: reification) of art, where art objects would be reduced to exchange-value. Subjectivity is reduced to the status of a 'mere object' by exchange-value. »<sup>403</sup>

---

<sup>403</sup> J. Lechte, *Fifty Key Contemporary Thinkers*, Londres, 1994. p. 75

Ce système qui réduit l'art à un objet de luxe et donc, réservé à quelques personnes nanties est l'un des piliers du capitalisme contre lequel s'est battu le marxisme pour ne pas dire le communisme. L'art doit-il faire partie des patrimoines personnels ? Je rappelle qu'il était interdit en ex-RDA de posséder des objets d'art de valeur sous peine d'amendes ou de peines de prison. Par ailleurs, je le soulignais plus loin aussi, presque toutes les expositions de l'art africain contemporain qui ont eu lieu en ex-RDA ont été organisées par le centre du ministère de la Culture chargé de cette mission. Il n'y a eu aucune initiative privée donc, pratiquement pas d'exposition vente à l'exception d'une seule consacrée au Mozambique et sur laquelle j'ai déjà livré mon analyse.

L'autre philosophe que j'aurai pu étudier un peu plus largement ici est Herbert Marcuse bien qu'il soit de Fancfort sur le Main, comme Adorno. Même si son oeuvre semble être la critique de l'esthétique marxiste, elle n'en apparaît pas moins la renforcer par endroit. Il ne nie pas la fonction critique de l'art ni sa contribution à la lutte de libération, mais pour lui, ces qualités de l'art résident justement dans sa forme esthétique ce que semblent refuser beaucoup d'autres théoriciens marxistes notamment Louis Althusser, qui pense que la beauté est l'un des piliers essentiels de la conception bourgeoise de l'art et de ce fait, il ne doit pas être la dimension fondamentale d'une oeuvre d'art. Il écrira ceci :

« Il ne suffit pas, pour rendre une oeuvre d'art authentique, qu'elle représente véritablement les intérêts ou la vision du monde du prolétariat ou de la bourgeoisie. Cette caractéristique "matérielle" peut faciliter sa réception, peut lui conférer une plus grande concrétude, mais elle n'est nullement constitutive...

»<sup>404</sup>

Il essaie donc de réhabiliter la subjectivité, qui ne saurait être comprise exclusivement en termes de lutte de classe, et oppose à l'analyse idéologique, la forme esthétique mais seulement dans les conditions où le contenu est devenu forme d'expression.

---

<sup>404</sup> H. Marcuse, *La Dimension esthétique, pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, 1979, p. 30.

## 2. b- En ex-RFA

L'un des premiers historiens de l'art, héritier de la philosophie esthétique allemande dont le travail a certainement influencé la réception de l'art africain contemporain dans les ex-Etats de l'Allemagne semble bien être, Karl Friedrich von Rumohr. Presque à contre-pied de Hegel, il pense que les arts plastiques ne sauraient être considérés comme de simples instruments permettant de transmettre des idées morales.

Pour lui, l'œuvre d'art n'est pas seulement la matérialisation ou la métaphore d'une idée : elle fait partie en tant que telle du tissu des activités sociales, elle réagit et participe à la vie de la communauté. Il écrira ce qui suit :

« L'art obéit aux mêmes lois que toute autre activité libre de l'esprit; les mêmes règles sous-tendent son jugement. Donc, les mêmes considérations doivent guider notre évaluation du mérite ou de l'absence de mérite des œuvres d'art...que notre estimation de la qualité ou de l'absence de qualité des autres productions humaines. En art, comme dans la vie en général, l'énergie, l'intensité, la portée, la bonté et la douceur, la précision et la clarté du but que l'on se donne prétendent à juste titre à notre approbation. »<sup>405</sup>

Pendant que Hegel pensait que l'art est un produit de la pensée discursive, Rumohr lui défend, avec son école, le point de vue selon lequel l'art est bien davantage le résultat des comportements sociaux. Peut-on vraiment s'imaginer que le développement de la pensée chez ces deux hommes soit totalement contradictoire, surtout si on essaie de l'appliquer à la réception de l'art africain contemporain. Le premier pense que l'art est le produit de la pensée discursive, le produit d'un état de développement intellectuel qui présuppose la capacité et l'opportunité à la spéculation, ce qui exclu de fait, les peuples dits "naturels". Ils n'ont ni écriture ni culture, en d'autres termes, ils n'ont pas de tradition de réflexion et du coup, pas de philosophie et donc, comment peuvent-ils atteindre la pensée discursive ?

Le second pense que l'art est le résultat des comportements sociaux. Cela signifie tout simplement, à mon avis, que l'art se développe ou non selon les caractéristiques particulières de chaque peuple voire d'individu. Et si l'art devient le résultat de comportements sociaux, les

peuples dits "naturels" qui n'auraient ni écriture ni culture, produiront des sous arts ou pas du tout d'art étant entendu qu'ils n'ont pas conscience de leurs comportements sociaux, puisqu'ils n'ont pas la capacité à la spéculation. Du coup, cela ne leur permettrait que de produire un art qui correspondrait seulement à leurs habitudes.

On voit donc, que les deux pensées semblent bien se rejoindre sur ce point de faire de l'art l'une des activités qui annonce quasiment l'apogée de la société. Une fois encore, le terreau est bien remué pour les journalistes en manque d'inspiration ou qui veulent rester dans un système de pensée.

Cependant, avec le concept de "Kunstwollen" (la volonté de l'art) opposé au "pouvoir d'art", Aloïs Riegl (1858-1905) va commencer à faire un peu évoluer les esprits en allant contre la pure méthode philosophique qui continuait à dominer jusqu'à son temps.

Selon Riegl en effet, tout art possède une intention ou un but, mais dans chaque culture, ce but peut être différent. Il convient donc de distinguer entre la notion générale de «Kunstwollen» et ses manifestations à différentes époques. La notion s'applique aussi bien aux beaux-arts qu'aux arts appliqués, et aussi bien à des styles entiers qu'à des œuvres particulières.<sup>406</sup> Par ses travaux qui embrassent toutes les formes d'art de toutes les époques ne lui ont pas permis d'aller aussi loin dans ses pensées que Wölfflin.

Wölfflin se caractérise par les questions de base qui ont déterminé quasiment l'ensemble de son œuvre. Dans *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915), il pose les questions suivantes :

« Qu'est-ce qu'un style ? Où en chercher la loi d'organisation ? »<sup>407</sup>

Sa proposition de base qui fonde la méthode formaliste d'interprétation des œuvres d'art s'exprimerait en ces termes : le style est l'expression de l'état d'esprit d'une époque et en même temps d'un peuple ; or, il semblerait que cette expression n'est pas libre : elle est prise dans un code, et l'histoire de ce code est autonome. Cela change presque tout, mais ne règle malheureusement pas presque tout. Si désormais, on doit considérer les différentes expressions artistiques comme des codes dont l'histoire est autonome, cela revient à récuser

---

<sup>405</sup> K-F. Rumohr, *Italienische Forschungen*, Francfort, 1920, cité par Michael Podro, *Les historiens de l'art*, Paris, 1990.

<sup>406</sup> A Riegl, *L'origine de l'art baroque à Rome*, traduit de l'allemand par Sybille Muller, Klincksieck, 1993.

<sup>407</sup> H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, 1ère éd. 1915, Paris, traductions françaises, 1952 et 1966.

tout ce que Hegel et ses successeurs ont imaginé jusque là. L'art dans chaque région du monde et à chaque époque possède ses codes et sa propre histoire. Il n'y a plus de modèle puisque l'évolution se fait selon des particularismes propres à chaque époque ou culture. Pour lui l'histoire de l'art est l'histoire de ses formes, il ne s'agit pas de mettre en évidence la "beauté" propre à tel ou tel, mais « comment cette beauté a trouvé sa forme ». Il écrira ceci :

« Nous avons défini les fins d'une histoire de l'art qui considère avant tout le style comme une "expression", celle de l'état d'esprit d'une époque et d'un peuple, comme aussi d'un tempérament personnel. Il est clair que ce n'est préjuger en rien de la valeur esthétique de l'œuvre envisagée : ce n'est pas le tempérament qui fait l'œuvre d'art, mais il fournit ce que l'on peut appeler la matière d'un style, qui comprend aussi (en un sens plus général) un idéal particulier de beauté, celui d'un individu ou d'une collectivité. Les spécialistes d'une histoire de l'art ainsi conçue sont encore loin du but qu'ils pourraient atteindre, mais leur entreprise est séduisante et fructueuse [...]. »<sup>408</sup>

Et le plus intéressant, dans ses études de l'art classique de XVI<sup>e</sup> siècle européen et l'art baroque du XVII<sup>e</sup> siècle, il suggère qu'on ne recherche pas à établir entre eux une hiérarchie, mais de montrer par quels traits stylistiques propres chacune de ces périodes s'organise. Ces travaux de Wölfflin existaient depuis avant 1945, année de sa mort, loin derrière les années des premiers articles sur l'art africain contemporain. La question est de savoir comment un travail si profond et même accessible à tous a été laissé de côté par les journalistes qui lui ont préféré les plus anciennes théories. On voit bien que Wölfflin ne dit rien, en tout cas, pas dans les travaux que j'ai lus, sur l'art africain ni sur ses relations avec les autres cultures, mais la thèse qu'il défend correspond aisément à ce que devrait être un jugement porté sur les autres cultures du monde. Malgré déjà cette avancée de Wölfflin, tout n'était pas encore fait, loin s'en faut, Panofsky ira encore plus loin et même contestera certains aspects des travaux de Wölfflin.

Panofsky (1892-1968), par sa méthode, imposa l'idée que l'histoire de l'art relève exclusivement de la faculté de connaître -de lire objectivement les œuvres- et non de la faculté de juger. Mon intention n'est pas de revenir ici sur les brillants travaux de Panofsky, mais juste les signaler pour montrer en quoi, ils auraient contribué à permettre une réception positive de l'art africain contemporain. Il prône ainsi la production d'un discours de la norme subjective.

L'art avec lui, était devenu objet de connaissance, et non sujet de stériles disputes académiques. Partant de la philosophie kantienne de la connaissance, il passa au crible les notions élaborées par ses prédécesseurs notamment, Wölfflin dont les célèbres dualités sont contestées. Cela amena Georges Didi-Huberman à se demander si ce faisant, Panofsky n'aurait-il pas exagérément conjugué le verbe voir avec le verbe savoir ? Car le terme d'iconologie auquel le chercheur aurait définitivement associé son nom désigne une discipline :

« Qui n'offrirait plus seulement la recension des phénomènes artistiques, mais leur interprétation fondamentale, légitimée en raison. »<sup>409</sup>

La définition panofskienne du contenu **idéologique** des œuvres d'art implique un passage radical de l'iconographie à l'iconologie. La première s'intéresse à un art qui se contente d'imiter les phénomènes visibles et descriptibles, que certains nommeront encore "Art naïf" et la seconde s'attache à un art qui imite les concepts intelligibles. Ainsi le contenu iconologique serait très ambitieux : il

« Relève de l'essence par opposition à l'apparence, et de l'intrinsèque par opposition au conventionnel. »<sup>410</sup>

Malgré ces différences fondamentales formulées par les deux derniers historiens de l'art que je viens d'étudier, c'est bien plus tard, seulement dans les années 1990, après la réunification, que j'ai noté un peu de bémol dans les articles de journaux consacrés à l'art africain contemporain. En voici un exemple :

« Eine Plastikflasche wurde **Kunst** in den Händen von R. H. Atiboetoté. »<sup>411</sup>

La contestation des qualités artistiques des pièces de l'art africain contemporain commence à être un souvenir. Les raisons d'une telle évolution mentale et intellectuelle ne me semblent pas suffisamment explicites. J'avais essayé plus loin de montrer comment quelques responsables d'institutions, par des gestes et déclarations, assez timides tout de même, voulaient changer la vision de l'art du Tiers-Monde en général et de l'art africain contemporain en particulier en Allemagne notamment, le cas de Alfons Hug de la Haus der Kulturen der Welt que j'ai évoqué plus haut.

---

<sup>408</sup> Ibid p.15.

<sup>409</sup> G. Didi-Huberman, *Devant l'image, question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, 1990.

<sup>410</sup> E. Panofsky, *Introduction à l'édition française des essais d'iconologie*, Paris, 1967, cité par Didi-Huberman.

<sup>411</sup> *Afrika in Berlin*, Markische Zeitung du 11.03.96.



Mais, il n'y a pas que les théories anciennes et classiques de l'art en Allemagne qui semblent avoir eu quelques répercussions sur la réception de l'art africain contemporain dans les deux ex-Etats. Il y aussi, ce me semble, les idéologies notamment prémodernistes, modernistes et postmodernistes qui auraient d'ailleurs eu à inspirer certains de ces théoriciens dont les travaux ne sont en fait, que la manifestation ou l'expression concrète. Il serait donc intéressant d'en montrer ici quelques articulations à travers le très intéressant article de McEvelley Thomas<sup>412</sup> dont j'ai déjà parlé en début de mon travail.

Le premier grand mouvement de l'histoire qui marqua le début des relations, qu'on peut dire, difficiles entre l'Europe et les autres continents, en particulier avec l'Afrique, est la colonisation et l'impérialisme européen sur le monde pendant les derniers siècles. Il écrira ceci :

« Die erste war die koloniale und imperiale Ausbreitung der Europäer über hunderte von Jahren, in einer Weise, die Susan Sontag einmal als "krebs der Geschichte" bezeichnet hat. Die Europäer haben mittlerweile fast alle Reichtümer der Welt aufgekauft und fast jeden sonst verarmen lassen. »<sup>413</sup>

Ce point de départ sera le socle de l'idéologie moderniste qui va plus tard caractériser et justifier la suite. Dans ce qu'il nomme les trois colonnes de l'idéologie moderniste, il décrit les différentes étapes de l'évolution de celle-ci et montre comment Hegel, par ses travaux en début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'a définitivement transformé en concept. C'est ce que, plus haut, j'avais essayé de mentionner en parlant des travaux de ce dernier. Il écrira ce qui suit:

« Es enthält drei Grundgedanken, die Säulen der modernischen Ideologie. Der erste ist der Gedanke des Fortschritts: Alle Kulturen bewegen sich auf einen historischen Kulminationspunkt zu, der das notwendige und unausweichliche Ende der Geschichte bildet.

Dies führte mit fast logischer Notwendigkeit zum zweiten großen modernistischen Gedanken, dem einer Hierarchie unter den Kulturen...Nach dieser Konzeption war es für die vermeintlich fortgeschritteneren Kulturen das Pflichtgebot, die anderen mit sich zu ziehen, so, wie sie einst das Taufen -egal um welchen Preis- als ihre Pflicht angesehen hatten.

---

<sup>412</sup> T. McEvelley, *Jetzt kommt jeder zum Zug Machtverhältnisse und Kulturaustausch*, in *Neue Bildende Kunst*, 1995, pp. 24-29.

Dieses System ist durch den dritten großen modernistischen Gedanken, die Vorstellung von den Universalien, stabilisiert worden...Die modernistische Einstellung, die sich im 18.Jahrhundert herauskristallisierte, wurde durch Hegel Anfang des 19. Jahrhunderts in definitive Begriffe gebracht... »<sup>414</sup>

C'est donc cette idéologie, qui sera à la base de l'idée, à un moment donné très répandue, que l'art, la littérature et la religion sont, à n'en point douter, la démonstration de la supériorité européenne et qui cherchera même à prouver que l'empire colonial est plutôt une charge pour l'occident. Car, il faut des missions chères pour venir évangéliser "les sauvages" et surtout, pour exploiter les richesses trouvées sur place. Il faut faire un minimum d'investissement et donc, c'est de l'argent dépensé pour "développer" les ex-colonies. C'est aussi une idée qui avait fait son chemin chez certains littéraires et artistes comme chez Crashaw et Milton, ou plus tard chez Rudyard Kipling qui pense que l'empire est "une véritable charge pour l'homme blanc". De pareilles opinions sur les actions impérialistes se retrouvent également dans la peinture. Il écrira ceci:

« Das beginnt in der Renaissancezeit bei den idealisierten Porträts von Edelleuten und Eroberern bis hin zur alles bestimmenden christlichen Ikonographie (wie in "Anna selbdritt"), durch die implizit Kundgetan wird, daß nur Europa im Besitz der wahren Religion ist, also Gott auf seiner Seite hat. Hierher gehören auch die Gemälde aus dem 19. Jahrhundert, etwa von Delacroix oder Gérôme, die nichtwestliche Kulturen als lässig und dekadent darstellen, als würden sie nach Hilfe verlangen. Auch was sich Anfang des 20. Jahrhunderts an afrikanischen und nichtwestlichen Motiven angeeignet wurde, z.B. von Picasso, hat implizit den Gedanken gutgeheißen, daß sich die Völker der westlichen Welt von der übrigen nehmen könnten, was immer sie wollten. »<sup>415</sup>

On peut, sans risque de se tromper, dire qu'il n'y a pratiquement plus de doute sur les conséquences de ces manifestations sur la réception de l'art africain en général et de celui contemporain en particulier. Même la littérature et la peinture s'y sont mêlées essayant de présenter les cultures non européennes comme décadentes, quel inversement de position et de rôle ? Cela me paraît assez curieux puisque la période du développement de ces théories

---

<sup>413</sup> Ibid, p. 24.

<sup>414</sup> Ibid, p. 25.

coïncidait avec le moment de l'expansion européenne due au marasme dans tous les domaines. L'Europe avait juste recommencé à accumuler des richesses prises partout dans le monde. Par contre, cette période correspondait en Afrique, à une époque de rayonnement des empires donc, de prospérité.<sup>416</sup>

Par ailleurs, c'est également un moment où la peinture, c'est le cas de le dire, en Europe sortait du tunnel du sacré et donc, tout ceux qui voient ces sujets dans les tableaux ne peuvent que y croire et profondément d'ailleurs, puisque le peintre était considéré presque comme un médium qui révèle les vérités transcendantes, auxquelles ne peut avoir accès le commun des mortels. L'autre instrument représentatif de cette "supériorité" européenne passe d'une part par la domination militaire et technologique. Les peuples se laissant facilement dépouiller de leur richesse, convaincus d'une meilleure perspective de vie matérielle et surtout spirituelle et d'autre part, la construction des catégories de niveau de développement entre les couleurs de peau qui transformerait une partie de l'humanité en enfants ou en personnes qui rappellent les premières heures de l'humanité. (Confère plus haut, p. 305, la citation de McEvelley).

Mais, cette situation ne durera pas longtemps, car le deuxième grand mouvement de l'histoire du modernisme va commencer avec la perte de la croyance liée au développement matériel et humain, mais aussi caractérisé par les velléités d'indépendance des anciennes colonies correspondant bien à une envie légitime de reconstruction de l'identité longtemps sabotée par les Européens qui l'avaient, durant de longues périodes, utilisée comme arme pour déstabiliser la confiance en soit des colonisés. Il écrira ceci:

« Die Kolonisten hatten die Vorstellung von der kulturellen Identität zu einer Waffe gemacht, und sie einerseits zur Untermauerung ihrer Hegemonie genutzt, aber auch, um den Willen und das Selbstvertrauen der Kolonisierten zu zerstören. Die Kolonisierten, überwältigt von den psychologischen Formen der Kolonisation, sind so dazu verlockt worden, die westlichen Regeln ganz bewußt zu imitieren und westliche Identität, die ihnen als universal vorkam, anzunehmen. »<sup>417</sup>

Cette situation de colonisés qu'a vécu la plupart des peuples dits du Tiers-Monde et en particulier d'Afrique peut à elle seule expliquer tout ce qui arrive aujourd'hui dans la réception

---

<sup>415</sup> Idem.

<sup>416</sup> Confère *Histoire Générale de l'Afrique*, T1, 1980.

<sup>417</sup> McEvelley, 1995, p. 26.

de l'art africain contemporain et plus largement, les relations entre les deux continents. Faire de l'identité culturelle une arme, réduire à néant la volonté et la confiance en soi des colonisés pour profiter de son hégémonie, présenter les artistes comme des artisans fut la stratégie permanente de la colonisation appuyée par les travaux des scientifiques qui aura plus tard les conséquences dont je parle actuellement. Ce sont surtout les grands noms de la philosophie et de l'histoire de l'art allemand qui ont animé la tradition de telles opinions et de fait, il est difficile de penser qu'un journaliste moins outillé fasse autrement. Il écrira ceci :

« Entsprechend war der Künstler über den Status des Handwerkers hinausgehoben. Diese Vorstellungen finden sich in unserer Tradition bei Kant, Hegel, den frühen romantischen Theoretikern, wie z.B. Schelling und den Schlegels, und bei den sogenannten kritischen oder hegelianischen Theoretikern der Kunstgeschichte, wie beispielsweise Riegl, Schnaase und Wölfflin. Sie bilden den wesentlichen Kern der modernistischen Ideologie von Kunst und waren mit der Kolonisierung verquickt. »<sup>418</sup>

Mais, le modernisme va petit à petit perdre de sa crédibilité et s'essouffler d'où, la nécessité de chercher une porte de sortie et donc, trouver quelque chose auquel s'accrocher. C'est cela, on le constate bien, qui est à l'origine du prémodernisme qui, paradoxalement a retrouvé toute sa valeur justement après le modernisme. Il écrira ceci :

« Als der Modernismus einbrach, sich selbst strangulierte und seine Glaubwürdigkeit verlor, tauchten zwei neue Hauptrichtungen auf. Eine ist die Wiederbelebung der Vormoderne oder der neue "Prämodernismus". Der progressive Zug der modernistischen Kunstideologie könnte sich ausschalten lassen, indem versucht wird, eine geistige und emotionale Verbindung zu den vormodernistischen Kulturen aufzunehmen. Diese Kulturen waren vermutlich stärker mit der Erde verbunden, sie waren gemeinschaftlicher gesonnen und an Werten orientiert, die herkömmlicherweise mit dem Weiblichen statt dem Männlichen in Verbindung gebracht werden...Der Aspekt, der bei dieser Richtung höchst genau untersucht werden muß, ist, daß die gesamte Tradition der Aufklärung über Bord geworfen wird, indem offensichtlich die

---

<sup>418</sup> Ibid, p. 27.

Gesellschaften der voraufklärungszeit für die Rückkehr zur "gesunden Vernunft" empfohlen werden. »<sup>419</sup>

Cette habile adaptation aux situations nouvelles semble bien fonctionner puisque la transition, contrairement à toute attente ne s'est pas faite entre le modernisme et le postmodernisme mais entre le prémodernisme et le postmodernisme. La grande caractéristique du postmodernisme fut l'égalité. Le vocabulaire du siècle des lumières est toujours utilisé mais dépouillé de son aspect dogmatique et de l'idéologie moderniste qui avait établi une hiérarchie entre les cultures. Cela n'a de toute façon pas apporté grand-chose à la réception de l'art africain contemporain dans les ex-Etats de l'Allemagne sinon la situation ne serait pas ce qu'elle est aujourd'hui. Cela va amener les tenants de cette nouvelle manière de voir, de faire de l'art un instrument diplomatique, une autre forme de domination, plutôt moins agressive, mais dont les objectifs, à mon avis, restent les mêmes. C'est ce que semble souligner Edward W. Saïds quand il écrit :

« Die Theorie, die ich im vorliegenden Buch vertrete, ist die, daß die Kultur dabei eine sehr wichtige, ja unerläßliche Rolle spielte...Dieser Eurozentrismus akkumulierte Erfahrungen, Territorien, Völker, Geschichten, er studierte sie, klassifizierte sie, verifizierte sie und, wie Calder sagt, erlaubte es, europäischen Geschäftsleuten, im großen Stil zu planen, vor allem aber unterwarf er Völker, indem er ihre Identitäten aus der Kultur und sogar aus der Idee des weißen christlichen Europa verbannte. Dieser kulturelle Prozeß bildete das verstärkende Parallelunternehmen zur ökonomischen und politischen Maschinerie als dem materiellen Zentrum des Imperialismus[...] »<sup>420</sup>

---

<sup>419</sup> Ibid, p. 28.

<sup>420</sup> E.-W. Saïds, *Entkolonisierung des Geistes als Reise nach Innen, Kultur und Imperialismus*, commenté par Karlheinz Barck, in *Neue Bildende Kunst*, 1995, p. 33.

## CONCLUSION GENERALE

La réception de l'art africain contemporain qui a été l'objet de cette étude m'a permis d'explorer différents aspects concernant la présence de cet art dans les deux ex-Allemagnes.

J'ai essayé, dans la première partie du travail, de montrer au travers des expositions, des réactions de presse et du rôle des institutions comment cet art a été perçu dans chacun des ex-Etats et effectué une étude comparative. Il en ressort que la réception de l'art africain contemporain n'a pas été la même selon que l'on se trouve en ex-RDA ou en ex-RFA. Ainsi, quelques remarques s'imposent :

Sur le plan des expositions, on le voit bien, il y a eu plus d'expositions en ex-RFA qu'en ex-RDA pour semble-t-il les raisons que j'ai déjà évoquées plus haut, mais aussi par déduction, pour des raisons idéologiques. Les cas les plus palpables furent ceux du Nigeria et de la Tanzanie. Pendant que la première exposition consacrée au Nigeria remonte en ex-RFA à 1966, en ex-RDA, il faut attendre 1982 pour qu'une première exposition voit le jour grâce à un étudiant nigérian qui a séjourné en ex-RDA et qui, une fois pris une fonction importante dans son pays favorisera enfin cette manifestation. C'est aussi le cas notamment des sculptures Makondé, alors exposées en 1970 à Hambourg et en 1971 à Stuttgart, elles ne le seront en ex-RDA, pour la première fois, qu'en 1984 soit environ 14 années après. D'autre part, il y a une régionalisation des expositions. L'ex-RFA a organisé des expositions pour presque toutes les régions d'Afrique tandis que l'ex-RDA n'a été plus efficace que dans certains pays d'Afrique australe et orientale après avoir vainement tenté de mettre pied en Afrique occidentale. L'une des conséquences à cet état de chose, c'est la connaissance superficielle voire de la méconnaissance des pays non exposés, aussi bien pour les scientifiques que pour la masse populaire Est-allemande.

D'autre part, il ne m'a pas été possible de montrer le niveau de fréquentation des expositions dans les deux pays faute de statistiques adéquates. Pourtant cela aurait été un des points importants pour rendre compte de la réception. Aussi, l'un des aspects qui pourraient marquer la différence entre les deux systèmes, c'est celui mercantile ou non des expositions. Le résultat, normalement il n'y a jamais en ex-RDA d'exposition vente, mais il y a eu une exception, celle d'une exposition consacrée aux arts du Mozambique, mais, une fois n'est pas

coutume dit-on et l'on peut encore considérer, à mon avis, de cette différence fondamentale entre les deux systèmes.

Sur le plan des réactions de presse, la principale différence entre les deux ex-Etats se trouve dans les expressions utilisées. Pendant que les journalistes de l'ex-RFA sont en train de parler d'une Afrique sans Ecriture, sans Histoire et sans Culture donc, ne pouvant vraiment pas avoir d'art, les journalistes de l'ex-RDA parlent des origines séculaires de ces formes d'art donc, d'une tradition centenaire qui démêle du coup, tous les problèmes de l'a-historicité et de l'incapacité à travailler pour l'éternité reprochée à la culture africaine en général. Surtout, ce sont les conséquences négatives des luttes de libération sur ces arts qui sont mis en exergue. Reprenons l'exemple de l'article de Lutz Pretzsch, déjà cité plus haut, consacré à l'exposition Steinskulpturen du Mozambique, après avoir rappelé les 30 années d'évolution de cet art depuis sa redécouverte en 1957, il montre comment la lutte d'indépendance a ralenti le développement harmonieux de cet art quand il écrit ceci:

« Nachdem rasch verschiedene Künstlerische Entwicklungsstadien durchlaufen worden waren, brachte der Unabhängigkeitskampf zunächst die bildhauerische Tätigkeit weitgehend zum Erliegen. »<sup>421</sup>

En ce qui concerne les institutions, il y a une différence fondamentale notable entre l'ex-RDA et de l'ex-RFA qui se situe au niveau de l'utilisation qui est faite de ces institutions. Ainsi en ex-RFA, l'ifa par exemple fondé en 1951 au lendemain de la deuxième Guerre mondiale et en pleine guerre froide, avait pour rôle de refaire l'image du pays. C'était un véritable instrument de diplomatie pour l'Etat allemand. A la fin symbolique de cette guerre froide, en 1989, naissait une autre institution culturelle, la Haus der Kulturen der Welt, non pas pour prendre le relais de l'ifa mais pour en devenir complémentaire et, ce me semble, pour confirmer la puissance économique qu'est devenue l'Allemagne. En plus de ces deux institutions, il y a Iwalewa Haus que j'ai aussi étudié dans ce travail. D'autres institutions, comme celles des fondations et celles indépendantes qui, elles aussi, animent cette réception en ex-RFA, n'ont pas été l'objet d'études particulières dans ce travail.

En ex-RDA par contre, toute cette période a été marquée par la présence surtout d'une institution, Zentrum für Kunstaussstellungen, maîtresse incontestée de toutes les expositions qui ont lieu dans le pays, mais est loin de jouer ce rôle d'instrument exclusif de diplomatie

---

<sup>421</sup> L. Pretzsch, du 14-02-1989.



comme en ex-RFA. Parfois, elle est réduite au rôle d'exécutant, car le ministère de la culture ou même le comité central avait déjà tout négocié. Elle sera plus tard secondée de la Deutsche Künstler Agentur GmbH qui s'occupe des expositions vente à l'extérieur.

D'autre part, ils étaient aussi de solides appareils de lutte pour ne pas dire de concurrence dans les pays africains. Le pays qui se montrait le plus actif et le plus généreux dans ce domaine sur le terrain remporte plus de reconnaissance. C'est ce qui explique la couverture du continent en matière d'exposition plus étendue de l'ex-RFA par rapport à l'ex-RDA qui en est venu plus tard avec aussi moins de moyens.

Dans la seconde partie, j'ai tenté d'exposer le rôle des artistes africains dans cette réception à travers l'étude de cas de trois artistes présents dans les deux ex-Etats à des périodes différentes, car il ne m'a pas été possible d'avoir des exemples à la même période pour illustrer mes arguments.

Je dois dire que pour des raisons de discrétion liée à la fiscalité et autres, je n'ai pu aller au fond de mon étude sur ce plan. Certains galeristes n'ont pas voulu collaborer à ce travail bien qu'ils soient importants dans le système. Il s'agit par exemple de Danny Keller, l'une des trois plus importants galeristes se consacrant à l'art africain contemporain en Allemagne. Les points les plus remarquables sont :

D'abord R. Hazoumè, il est de la nouvelle génération et donc, son étude permet d'expliquer la situation actuelle et montrer les nouvelles politiques de collection. Il était présent dans toutes les grandes expositions des institutions et galeries d'art en Allemagne notamment : à la Haus der Kulturen der Welt, au Martin-Gropius-Bau etc. et la Danny Keller Galerie etc. C'est également avec lui que j'ai noté la première intervention officielle d'un diplomate dans la promotion d'un artiste africain à travers le magazine qui fait le point des relations entre le Bénin et l'Allemagne alors que, dans ce même magazine, il n'y a aucun point consacré aux relations culturelles entre les deux pays. Cela m'amène à repenser la question que j'avais déjà posé dans mon texte à savoir : doit-on y voir la participation active de la politique dans la réception de l'art. Et s'il en est ainsi, que doit-on en penser ?

Ensuite, Malangatana, peintre mozambicain, ses pièces sont présentes dans les collections et musées de l'ex-RFA mais, c'est en ex-RDA qu'il a eu toute la consécration. Sa peinture est considérée par les communistes comme une forme de lutte et de résistance à l'impérialisme international. D'ailleurs, il avait été emprisonné quelques mois pour participation au

mouvement clandestin de lutte d'indépendance, le Frelimo. On le constate, son succès en ex-RDA relève plus de sa position idéologique affichée que d'autres considérations bien qu'il ait fait sa preuve d'artiste de talent et polyvalent.

Enfin Twin Seven-Seven, artiste nigérian de la fameuse école d'Oshogbo. Il est pratiquement inconnu en ex-RDA malgré son grand succès en ex-RFA. C'est la figure de proue de l'école citée plus haut. Adopté par Ulli Beier alors qu'il n'était que danseur pour un vendeur de médicaments traditionnels, il a révélé tous ses talents d'artiste au point où, en quelques années, sa célébrité lui permet, de façon tout à fait indépendante, de fixer le prix de ses tableaux.

La réussite d'un artiste en ex-RFA dépend, comme vous le voyez, de son succès économique, passe par la cote de ses tableaux et, en ex-RDA de sa capacité à rester près, dans son travail, de la lutte quotidienne de ses compatriotes. En fait, le choc de l'idéologie du tout argent et de celle de la lutte contre le capital. Je rappelle qu'il était interdit en ex-RDA à un citoyen de posséder un bien culturel ou artistique sous peine d'amende puisqu'il doit appartenir à tout le monde et non à quelques privilégiés.

La troisième partie du travail est consacrée au rôle des collectionneurs, des galeristes et des scientifiques. Les fondements importants d'une vision, telle que je la montrais plus haut de l'art africain contemporain en Allemagne, résident à mon avis, dans les théories de l'art qui ont jalonné l'histoire de l'art en Europe, à partir de Kant et surtout, des idéologies qui les sous-tendent.

D'abord les galeristes, En ex-RDA, la question ne se posait pas. Il n'existait pas de galerie d'initiative privée qui commercialisait de l'art africain contemporain. Quant à l'ex-RFA, il y a un certain nombre de galeries qui se consacrent à cet art. Ce sont notamment les galeries : Danny Keller à Munich, ZAK à Fürth, Hülsen à Francfort et Peter Herrmann à Berlin. Leur contribution à la réception de l'art africain contemporain en Allemagne n'est pas négligeable compte tenu de l'environnement sociopolitique et de la pression économique. Il leur est quasiment impossible de vivre uniquement de cette activité et donc, de rendre la présence de cet art dans le pays assez dynamique. Certains d'entre eux parient cependant sur un avenir meilleur de la présence de cet art dans le pays.

A propos des collectionneurs, deux ont particulièrement attiré mon attention et ont été l'objet de mon étude dans le texte puisqu'il n'en existe pas en ex-RDA.

Le premier, c'est Gunter Peus. Correspondant de la deuxième chaîne de télévision allemande (ZDF) en Afrique. Il va commencer dans les années 1960 à collectionner de l'art africain moderne et, durant tout le reste de son séjour, jusque dans les années 1980. Il possède l'une des plus riches et plus variées collections de l'art africain après les indépendances. La tendance est assez forte pour le classer, comme de la première génération de collectionneurs allemands, compte tenu de ses méthodes de collection et de la période.

Le deuxième étudié dans le cadre de ce travail est Hans Bogatzke. Il est non seulement l'un des plus grands collectionneurs allemands de l'art africain contemporain, mais aussi l'un des plus grands en Europe. Il oriente actuellement sa collection vers un but paneuropéen avec la perspective d'en faire la cellule du développement d'un musée d'art africain contemporain.

Toujours dans cette dernière partie de mon travail, je me suis occupé de l'influence des travaux scientifiques notamment, ceux des philosophes allemands et ceux des récents théoriciens européens de l'art dans cette réception. En ex-RDA, on peut s'imaginer que la réception de l'art africain contemporain s'est effectuée à partir des théories marxistes-léninistes de l'art avec quelques récents théoriciens comme Théodore Adorno et Herbert Marcuse qui ont essayé de lifter plus ou moins les théories de base. En ex-RFA, l'influence des théories de l'art, de la littérature voire de la peinture est notable depuis fort longtemps. De Kant à Panofsky en passant par Schlegel, Schelling, Hegel, Heidegger, Rumohr, Riegl et Wölfflin les théories développées ont le but avoué ou non de mépriser l'art non européen en général et celui africain en particulier. Les journalistes vont s'en saisir sans état d'âme, portant parfois de façon grave des entorses à leur métier qui est, de diffuser la vérité ou au moins ce qui est. Les exemples sont légion. Cependant, la situation évolue petit à petit. Ces dernières années, dans le cadre de la préparation de la DOCUMENTA 11, le directeur, un Nigérian pour la première fois, a entrepris de thématiser l'art africain dans une grande exposition tournante qui était aussi à Berlin sous le titre de *Short Century*. C'est certainement vrai que je ne suis pas particulièrement d'accord avec tout ce qui a été exposé, mais c'est l'une des premières fois que l'art africain a été présenté sous cette forme avec pour thème principal, l'Afrique après les indépendances. Il y a eu plus de 80 articles consacrés à cette exposition que le service de presse de la Haus der Kulturen der Welt, m'a fait parvenir. Je n'en parle pas dans mon travail parce que cela risquerait de l'allonger davantage.

Une autre exposition thématique, petite celle là, de l'art africain contemporain a été ouvert le 13 décembre 2002 à Berlin à la NGBK sous le titre de : *Africa' apart*, les artistes africains et

le thème du SIDA confirme une amorce de la reconnaissance de la contemporanéité de l'art africain qui est dans son temps, qui traite aussi des grands problèmes du globe. L'art africain contemporain aborde certainement, le plus important virage de son intégration en Allemagne.

La DOCUMENTA elle-même a présenté quelques artistes africains et, comme je le soulignais dans le texte, selon l'avis d'un des grands spécialistes de l'art allemand, c'est le début d'un prochain bel avenir pour la réception de l'art africain contemporain en Allemagne.

A la suite de tout ce travail, une question n'a arrêté de me parcourir : qui a le droit de parler d'une autre culture ? Quels devraient être les critères à remplir pour pouvoir interpréter les informations en provenance d'autres cultures ? A quel point l'ethnologie a-t-elle fait des torts aux sociétés africaines ? Ces questions semblent rejoindre celles que se posait Sally Price au début de son article :

« Qu'est-ce que l'art ? A quel point s'agit-il d'un phénomène "autonome" ? Qui en a les droits de propriété, de jouissance, **d'interprétation** ? Quel est son rapport (formel, philosophique, historique) avec d'autres aspects de la culture dans laquelle il prend forme ? Comment se transforme-t-il sous le regard d'un étranger à cette culture ? Bref, comment raconter l'art ? »<sup>422</sup>

Cela pose sans doute un autre problème qui me semble important à résoudre avant tout, celui de la légitimité. Cependant, l'évocation de ce mot renvoie forcément à d'autres notamment : l'"autorité", le "pouvoir" et la "culpabilisation". Nathalie Heinich, dans son article a essayé de résoudre le problème après l'avoir analysé dans tous les sens possible. Ainsi, après avoir analysé un ouvrage de Sally Price (1995) consacré à la culpabilisation, elle écrira ceci :

« Ainsi, Sally Price dénonce successivement l'ethnologisation du regard sur ces objets, qui les prive de toute dimension esthétique, et leur esthétisation, qui les prive de leur spécificité. Elle refuse néanmoins, affirme-t-elle, de « souscrire à cette dichotomie », à laquelle elle propose de substituer cette proposition : « je soumets l'idée que si nous voulons marier les approches des historiens de l'art et des ethnologues pour mieux comprendre l'art de l'Autre, nous n'avons qu'à reconnaître que la sensibilité esthétique -consciente, explicite, et fortement

---

<sup>422</sup> P. Sally, *Raconter l'art*, in *L'Art c'est l'Art*, 1999, p. 77.

sophistiquée- n'est pas une exclusivité du monde "civilisé". (Price 1995 : 183) »<sup>423</sup>

Malgré cet apport d'importance de Price, le dilemme n'est pas réglé et comme le suggère Heinich, il faudra une bonne dose de compromis pour arriver à un terrain d'entente. Elle écrit ceci :

« On pourrait ainsi, changeant de paradigme sociologique, déplacer les interrogations du « rapport de domination », tel que l'a conceptualisé Bourdieu, aux « relations d'interdépendance » problématisées par Norbert Elias (1987) et aux conditions de la « vie commune » analysées par Tzvetan Todorov (1995). On découvrirait alors probablement que le monde de l'art, et la muséologie sont des terrains privilégiés pour comprendre à quel point la reconnaissance réciproque est un réquisit fondamental de la vie en société, et à quelles conditions elle peut s'exercer sans être réductible à un rapport de force ou à une « violence symbolique », condamnant les « illégitimes » au ressentiment et les « légitimes » à la culpabilité. »<sup>424</sup>

Mais en définitif, ce sont ces mots de Panofsky qui vont à la fois nous inspirer et nous soulager par rapport à tous ces jugements, surtout des journalistes de l'ex-RFA, de l'art africain contemporain dont j'ai parlé au cours de ce travail :

« L'expérience re-créatrice d'une œuvre d'art ne dépend pas seulement de la sensibilité naturelle du spectateur et de son entraînement visuel, mais aussi de son équipement culturel. »<sup>425</sup>

---

<sup>423</sup> N. Heinich, *"Légitimation" et culpabilisation : critique de l'usage critique d'un concept*, in *L'Art c'est l'Art*, 1999, p. 73.

<sup>424</sup> Ibid, p. 76.

<sup>425</sup> E. Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations*, 2002.

## BIBLIOGRAPHIE GENERALE

### \* Littérature de base

- ABIODUN R. Drewal H. and PEMBERTON J, "Introduction in African art history: promising theoretical approaches in Yoruba art studies", in *The Yoruba artists: new theoretical perspectives on African art*, Ibadan, 1992.
- ABUSABIB M., *African art and aesthetic inquiry*, New-York, 1995.
- ADDO-OSOFO Kwabena, *Ghana, Zeitgenössische Kunst in Afrika*, Bildende Kunst, Heft 11, 1975.
- *Africa Abteilung*, in *Tribus* 42, 1993, pp. 28-29 et 43, 1994, pp. 34-35. (Brief report on new acquisition at London museum).
- *African art, two continents selected from the Herskovits collection*, Northwestern, 1973.
- *Afrika-Biographien/Forschungsinstitut der Friedrich-Ebert-Stiftung*, Hannover, 1967.
- *Afrika moderne Kunst*, London, 1968.
- *Afrika in Leipzig, Erforschung und Vermittlung eines Kontinents 1730-1950*, Leipzig, 1995.
- *Afrikanisches Kunstgewerbe, Deutsche Welle in Afrika*, Köln, 23.06-25.07.1969, (Die kleine Ausst. in die Kassenhalle der Hauptstelle in der Sparkasse den Stadt Köln), 1969.
- *Afrikanische Kunst*, Ausst. der Stadtparkasse München, 1976.
- *Afrikanische Kunst aus dem Völkerkunde Museum der Portheim Stiftung*, Berlin, 1979.
- *Afrikanische Kunst aus dem Museum für Völkerkunde St. Gallen*, Zürich von 15.11.85 bis 02.03.86, 1985.
- *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Müller*, München, 1988.
- *Afrikanische Plastik: Konfrontation und Annäherung*, Ausst. aus den Beständen der Göttinger Völkerkunde Sammlung im Stadt Museum Göttingen, Jan/Feb. 1994.

- AGATHE J., MUNDT C., *Mit Pinsel und Meißel: Zeitgenössische afrikanische Kunst*, Ausst. Zeitzeichen, neue Kunst aus Afrika, Frankfurt a. Main, 1991/92, Völkerkunde Museum, 1991.
- ALSOP J., *The rare art traditions: a history of art collecting and its linked phenomena wherever they have appeared*, Princeton NJ, 1982.
- ANNIE E., *Review of Combs, Reinventing Africa: museums, material Culture and popular imagination in late Victorian and Edwardian England*, New-Haven, 1994.
- *Art africain dans les collections genevoises*, introduction A. Jeanneret, Genève, 1973.
- ATUBAM K., *Ein Ghanesischer Künstler*, Berlin, 1962:
- BASSANI E., *Le grand héritage, sculpture de l'Afrique noire*, Paris, 1992.
- BAXANDALL M., *L'oeil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la renaissance*, Paris, 1972.
- BAZIN G., *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, 1986.
- BEAUCHAMPS, BYRD, MORA J., et IMFELD AL., *Transforming the crown: African, Asian & Caribbean artists in Britain 1966-1996*, New-York, 1997.
- BEIER U., *Moderne Kunst in einer afrikanischen Stadt*, Tendenzen, Jg. 6, Nr. 32, 1965.
- BEIER U., *Contemporary art in Africa*, London, 1968.
- BEIER U., *Naïve Malerei in Nigeria*, Tendenzen, Jg. VII, Heft 37, 1966.
- BEIER U., *Neue Kunst in Afrika*, Iwalewa Haus, 1980.
- BEIER U., *Hinterglasmalerei aus Dakar und Bayreuth*, Iwalewa Haus, 1982.
- BEIER U., *Three Yoruba artists. Twins Seven-Seven, Ademola Onibonokuta, Muraina Oyelami*, 1988.
- BEIER U., *Susanne Wenger-Grenzüberschreitungen*, Iwalewa Haus, 1990.
- BEIER U., *Thirty years of Oshogbo art*, Iwalewa Haus, 1991.
- BELTING Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ?* Nîmes, 1989.



- BENDER J.S., *Zeitgenössische Kunst der Dritten Welt*, Köln, 1991.
- BERGER H., *Zeitgenössische Kunst in Ostafrika, ein Gespräch mit Elimo Njau*, Afrika Heute, Bonn, 1969.
- BLESSE G., *Moderne Makonde Plastik*, Leipzig, 1984.
- BOCHOW P., *Zeitgenössische Nigerianische Kunst*, Bonn, Lagos, 1989.
- BOURDIEU P., *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, 1979.
- BRAIN R., *Art and Society in Africa*, New-York and London, 1980.
- BRANDLER G., *Schwarzafrika. Über den subtilen Kulturkannibalismus in Europa*, in Neue Bildende Kunst, Heft 1, Berlin, 1994.
- BRENTJES B., *Junge Kunst aus Ghana*, Bildende Kunst 1, 1962.
- BRENTJES B., *Probleme der Gegenwartskunst Afrikas*, Bildende Kunst 4, 1972.
- BROZINSKY-SCHWABE E., *Kultur in Schwarzafrika. Geschichte – Tradition – Umbruch – Identität*, Leipzig, Jena, Berlin, 1988.
- BROWN E., *Africa's contemporary art and artists*, New-York, 1966.
- CELENKO Th., éd., *Egypt in Africa*, Indianapolis, 1996.
- CHALUMEAU J-L., *Les théories de l'art, philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*, 3è éd., Paris, 2002.
- CHASTEL A., *L'histoire de l'art, fins et moyens*, Paris, 1987.
- CLIFFORD J., *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XXè siècle*, Paris, 1998.
- DAMISCH H., *Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*, Paris, 1972.
- DAMISCH H., *L'origine de la perspective*, Paris, 1987.
- DANTO A., *L'assujettissement philosophique de l'art*, traduction C. Harry-Schaeffer, Paris, 1993.

- DANTO A., *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, Paris, 1989.
- *De l'art nègre à l'art africain : l'évolution de la connaissance de l'art africain des années 30 à aujourd'hui*, Paris, 1990.
- DEEPWELL K., *Art criticism and Africa*, London, 1997.
- DIBI-HUBERMAN G., *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, 1990.
- DIOP C. A., *Nations nègres et culture*, Paris, 1955.
- DUVE T., *Au nom de l'art : pour une archéologie de la modernité*, Paris, 1989.
- DUVIGAUD J., *Sociologie de l'art*, Paris, 1967.
- EINSTEIN C., *Negerplastik*, Berlin, 1915.
- ENGEL U., *Die beiden deutschen Staaten in Afrika: Zwischen Konkurrenz und Koexistenz 1949-1990*, Hamburg, 1998.
- FAGG W., *Sculptures africaines*, Paris, 1965.
- FALGAYRETTE L.C., *Formes et couleurs*, Paris, 1993.
- FALGAYRETTE L.C., *Corps Sublimes*, Paris, 1994.
- FERRY L., *Homo Aestheticus : l'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris 1990.
- FINK-EITEL H., *Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte*, Hamburg, 1994.
- FISCHER A., *Fastueuse Afrique*, Paris, 1990.
- FÖRSTER T., *Zerrissene Entfaltung: Alltag, Ritual und künstlerische Ausdrucksformen im Norden der Côte-d'Ivoire*, Köln, 1997.
- FÖRSTER T., *Kunst in Afrika*, Köln, 1988.
- FÖRSTER T., *Schildermalerei oder Urban Art? postmoderne Ansätze in der Interpretation afrikanischer Kunst*, Paideuma 42, 1996.
- FRANCASTEL P., *Peinture et société*, Paris, 1965.

- FRANCASTEL P., *La figure et le lieu, l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, 1967.
- GABUS J., *Art nègre, recherche de ses fonctions et dimensions*, Neuchâtel, 1967.
- GAGERN A.(von), *Makonde-Skulpturen: Eine neue ostafrikanische Kunst*, Mannheimer Hefte 3, Mannheim, 1970.
- GERVEAU L., *L'analyse de l'image : nouvelles approches : de la relativité in Bertrand Dorleac Laurence*, Paris, 1997.
- GOMBRICH E., *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, trad. Durand G., Paris, 1971.
- GONSETH M-O., HAINARD J., KAEHR R., *L'Art c'est l'Art*, Neuchâtel, 2000.
- GREENBERG C., *La nouvelle sculpture* (1958), in *Art et culture*, trad. Hindry A., Macula, 1988.
- GREVERUS I.-M., KÖSTIN K., SCHILLING H., *Kulturkontakt – Kulturkonflikt*, Frankfurt/M., 1987.
- GUNTER P., *Neue Kunst aus Afrika, Afrikanische Gegenwartskunst aus der Sammlung Günter P.*, Hamburg, 1984.
- HARTMANN L., *Kunst aus Kenia*, Bildende Kunst 34, 1986.
- HARTMANN L. *Shona-Plastik*, Bildende Kunst, 34, 1986.
- HASSAN S., *Gendered visions: The art of contemporary African women artists*, New-York, 1997.
- HAUSTEIN L., *Weltbilderzeugung: zur traditionellen Grammatik, zeitgenössischer bilder*, Neue Bildende Kunst, 1995, 5, N4-5(Sept-Nov), pp. 58-60.
- HAUSTEIN L., *Das Bild des Fremden. Gedanken zur Rezeption außereuropäischer Kunst*, in *Artis*, 45. jg. Juni 1993, s. 30-35 (Teil I), Juli/August 1993, s. 30-35 (Teil II).
- HEGEL G. W. F., *La phénoménologie de l'esprit* (1807), traduction J. Hyppolite, Paris, 1941.
- HEGEL G. W. F., *Esthétique*, Paris, 1979.

- HEIDEGGER M., *L'origine de l'œuvre d'art*, Paris, 1980.
- HEINRICH N., *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris, 1998.
- HEINRICH N., *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, 1998.
- HERBERT C., ADAMS M., *Review of: Icons: Ideal and Power in the art of Africa*, in *International Journal of African Studies*, 24(3) 1991:676.
- HINRICH F-E, *Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte*, Hamburg, 1994.
- *Histoire générale de l'Afrique*, Vol.1, L'Afrique ancienne, Paris, 1980.
- HUISMAN D., *L'esthétique*, Paris, 1998.
- HUSEMANN B., *Die Afrikapolitik der DDR: eine Titeldokumentation von Akten des Politbüro und des Sekretariats des Zentralkomitees der SED; 1949-1989*, Hamburg, 1994.
- HUYGUE R., *Les puissances de l'image*, Paris, 1965.
- ifa, *Aus aller Welt... Kunst und Kultur in den ifa-Galerien*, Stuttgart, Bonn und Berlin// dokumente/ 4/ 1998.
- IMFELD A., LOKO E., *Bilder und Skulpturen*, Bonn, ifa Galerie, Institut für Ausländerbeziehungen, 1991.
- IMFELD A., LOKO E., *Kunst auf dem afrikanischen Kontinent*, Neue bildende Kunst, 1995, N 4-5(Sept-Nov), pp. 61-63.
- ITALIAANDER R., *Neue Kunst in Afrika*, in Westermanns Monatshefte, 1956.
- ITALIAANDER R., *Neue Kunst in Afrika*, Mannheim, 1957.
- JIMENEZ M., *Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*, 10/18 UGE, 1973.
- KALOMBO D., *L'Art plastique comme extension de l'art corporel*, in *De l'art nègre à l'art africain*, Kinshasa, 1995.
- KANT E., *Critique de la faculté de juger* (1790), traduction A. Philonenko, Vrin, 1965/1979.

- KENNEDY J., SEGAL and AARON, *Review of: New currents ancient rivers: Contemporary African artists in a generation of change*, in *Africa Today* 41, New-York, 02.1994.
- KIERZKOWSKI D., *Aspekte Bildende Kunst in Afrika*, Entwicklung und Zusammenarbeit, Heft 8, Bonn, 1970.
- KI-ZERBO J., *Die Geschichte Schwarz-Afrikas*, Frankfurt/M, 1990.
- KLEIN J-P., *L'art thérapie*, 4è éd., Paris, 2002.
- KRAMER D., *Interkulturelle Beziehungen. Zur Dialektik globaler und regionaler soziokultureller Prozesse in Entwicklungsethnologie*, Heft 2, 1993, pp. 4-20.
- LACOSTE J., *La philosophie de l'art*, 8è ed, Paris, 2002.
- LASRAM Z., *Die Entstehung und Entwicklung der Malerei in Tunesien*, Stuttgart, 1984.
- LAUDE J., *Les arts de l'Afrique noire*, Livre de poche, Paris, 1966.
- LAUDE J., *Die moderne Kunst und die afrikanische Plastik*, in *Universitas*, 1992, pp. 1047-1054.
- LEBEER P., LEIRIS M., *Au-delà d'un regard : un entretien sur l'art africain*, Lausanne, 1994. (Interview de 1967).
- LEIRIS M., DELANGE J., *Afrique Noire : la création plastique*, Paris, 1967.
- LEUNZIGER E., *Art des peuples noirs*, Paris, 1962.
- LEUNZIGER E., *Art de l'Afrique noire*, Barcelone, 1979.
- LEYTEN H., FABER P., *Moderne Kunst in Afrika*, Amsterdam Tropenmuseum, 1980.
- LOYTOD J., *Mythos Afrika: Betrachtungen zur afrikanischen "Galeriekunst"*, in *Kritische Berichte*, N°3, 1996, pp. 79-85.
- MAGARET Courtney C. and ARONSON, *Review of: Africa canvas: The art of African women*, in *International Journal of African Historical Studies*, 24/1, 1994, pp.155-57.
- MARCUSE H., *La dimension esthétique, pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, 1979.

- MARTIN J. M., *Das Marco-Polo Syndrom: ein Betrag zur Diskussion*, Neue Bildende Kunst, 1995, N°4-5(Sept-Nov), pp. 64-69.
- MATOUMBA N., *Méthodologie des arts plastiques de l'Afrique noire*, Cologne, 1994.
- MC EVILLEY T., *Art contenu et Mécontentement. La théorie de l'art et la fin de l'histoire*, Paris, 1994.
- MERCIER P., *Les Asè du musée d'Abomey*, Dakar, 1952.
- MEYER L., *Objets africains : vie quotidienne, rites, art de cour*, Paris, 1994.
- *Moderne Kunst aus Afrika, Horizonte 79*, 1. Festival der Weltkulturen, Berlin 24.06-12.08-1979, 1979.
- *Moderne Kunst der Makonde. Holzskulpturen der Makonde aus Tansania und Moçambik*, Waiblingen, 1990.
- MOHL M., *Meisterwerke der Makonde*, Sinsheim bei Heidelberg, 1977.
- MÜLLER M., *Afrikaner in Berlin*, Mit Beiträgen von : Paulette Reed-Anderson, Berlin, 1993.
- MVENG E., *La symbolique dans l'art négro-africain*, in Racine Bantou, éd., by T. Obenga et S. Souindoula, Paris, 1991, pp. 193-224.
- *Naive Kunst und Folklore*, Rade, 1977.
- *Neue Kunst aus Afrika, Afrikanische Gegenwartskunst aus der Sammlung P. Gunter*, Hamburg, 1984.
- NILLES J-J., *L'art moderne et la question du sacré*, Paris, 1993.
- NJOKU J., *African Arts in the academy: some thoughts on the politics of exhibition*, in Africa Today, 41-2-1994, pp. 63-68.
- NZUZI F., *La puissance du sacré : l'homme, la nature et l'art en Afrique noire*, 2è éd., Kinshasa, 1995.
- ONYANGO O., *The role of art and design in religious worship in the African context*, in Christian Educator, 7 May 1994.

- Océanique, revue de la coopération française au Bénin, n° 35, Mai 1999.
- PANOFISKY E., *L'oeuvre d'art et ses significations : essai sur les arts visuels*, Paris, 1969.
- PHILIPPS T., *Afrika, die Kunst eines Kontinents*, München, 1996.
- PHILLIPS, RUTH B. et STEINER C. B., *Unpacking culture: art and commodity in colonial and postcolonial world*, Berkeley, 1999.
- PODRO M., *The manifold in perception: theories of art from Kant to Hildebrand*, Oxford, 1977.
- Présentation de la coopération Bénino-Allemande, Cotonou, 1998.
- PRESTON G. N., *Sets, series and ensembles in Africa art*, New-York, Center for African Art, 1985.
- PRICE S., *Arts primitifs; regards civilisés*, Paris, 1995.
- PROKOFJEW N., *Künstler aus Tansania*, Bildende Kunst 4, 1972.
- RIEGL A., *L'origine de l'art baroque à Rome*, traduction S. Muller, Klincksieck, 1993.
- RUBIN W., *Primitivismus in der Kunst des Zwanzigsten Jahrhunderts*, München, 1984.
- RUMOHR K. F., *Italienische Forschungen*, Francfort, 1920, Paris, 1990.
- RUPRECHT, (Hg.), *Kunstreise nach Afrika*, Bayreuth, 1988.
- RUPRECHT, KAMMERER-GROTHAUS H., *Fünf Jahre Iwalewa-Haus 1981-86*, Bayreuth, 1986.
- RUPRECHT, LOERS V. (Hg.), *Senegalesische Kunst der Gegenwart*, Bayreuth, 1985.
- SAÏDS E. W., *Kultur und Imperialismus*, Frankfurt/M., 1994.
- SCHAPIRO M., *Style, Artiste et société*, Paris, 1982.
- SCHLEICHER I., SCHLEICHER H.-G., *Die DDR im südlichen Afrika: Solidarität und Kalter Krieg*, Hamburg, 1997.



- SCHLEICHER I., SCHLEICHER H.-G. *Zwischen Herzenswunsch und politischem Kalkül: DDR-Solidarität mit dem Befreiungskampf im südlichen Afrika*, Berlin, 1998.
- SCHÖNHUTH M., *Begnungen mit der Kunst Afrikas: Die Sammlung Monjau*, Freiburg, 31.01- 3.05.1992.
- SCHWEEGERTTEFEL A., *Moderne Malerei in Afrika*, Sonderausst. des Museums für Völkerkunde in Wien, 12-1970/ 02 -1971, Wien, 1970.
- SEGY L., *African sculpture speaks*, New-York, 1958.
- SEGUY-DUCLOT A., *Définir l'art*, Paris, 1998.
- SHUURIYE H., *Entwicklungsprobleme der Bildenden Kunst in Somalia*, Das National-Museum in Mogadischu, Bildende Kunst 11, 1975.
- SIEBER R., éd. *African art: Permutation of power*, Gainesville, 1997.
- SILBERMANN A., *Theoretische Ansätze der Kunstsoziologie*, Frankfurt/M, 1976.
- SONTAG S., *Against Interpretation and other essays*, New-York, 1966.
- SPIVAK G. C., *The post-Colonial Critic, interviews, strategies, dialogues*, New-York, 1990.
- STANLEY J., Review of: *Arts of Africa*, vol1- ed. by F. Willet in *International Journal of Africa Historical Studies*, New-York, 1996.
- STEINER C. B., *African art in transit*, Cambridge, 1994.
- SUHAMY H., *Les figures de style*, Paris, 1981.
- SZALAY M., *Der Sinn des schönen. Ästhetik, Soziologie und Geschichte der afrikanischen Kunst*, München, 1990.
- TAYLOR C., *Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung*, Frankfurt/M., 1993.
- TENTENZEN, 1. Sonderheft: *Neue Kunst in Afrika*, 1966/67.
- TERRISSE A., *L'Afrique de l'ouest, berceau de l'art nègre*, Paris, 1965.
- THEILE A., *Les arts de l'Afrique*, Paris, 1963.

- THURN H. P., *Kritik der marxistischen Kunst*, Theorie, Frankfurt/M, 1976.
- TLILI Ch.el h, *Die Maghrebinische Bildkunst*, Diss., Halle, 1975, *Bildende Kunst* 11, 1975.
- Valente Ngwenya Malangatana, *Malerei, Grafik, Zeichnungen*, Leipzig, Berlin, 1986.
- VERSI-ANVER, *Rise of the African artists*, in *New African*, N° 316, Feb. New-York, 1994. ( essay on contemporary development in African art.)
- VOGEL S., BAUL M., *African art, western eyes*, New Haven, 1997.
- *Volkstümliche Kunst in Äthiopien*, *Die Waage* 14, 1975.
- VOLKWEIN P., *Romuald Hazoumè, Vor-Sicht*, Ingolstadt, 1999.
- VOLPRECHT K., *Afrika Sammlung Doetsch*, Ausst. im Rautenstrauch-Joest Museum, Köln, 1989.
- WASSING R., *African art, its background and tradition*, New-York, Abrams, 1968.
- " " , *L'Art de l'Afrique noire*, Paris, Bibliothèque des arts, 1969.
- *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, München, 1972.
- WIMMER F., *Interkulturelle Philosophie, Geschichte und Theorie*, Wien, 1990.
- WINGERT P., *African art of museum*, new series vol. 6.4, 1954.
- WÖLFFLIN H., *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915), Paris, 1952 et 1966.

#### **\* Mémoires et Thèses**

- ADANDE C. E., *Les grandes tentures et les Bas-reliefs du musée d'Abomey*, Mémoire de maîtrise, UNB, Cotonou, 1978.
- ADANDE C. E., *Les sièges des rois d'Abomey et le siège Akan*, thèse de 3è cycle, Paris I, 1984.

- BROSZINSKY-SCHWABE E., *Kulturelle Identität und nationalkulturelle Entwicklung in Afrika : zu einigen Aspekten des Kulturellen Umbruchs afrikanischer Staaten nach Erringung der Unabhängigkeit vom Kolonialismus*, Diss., Humboldt-Univ., Berlin, 1984.
- DINTER M., *Untersuchungen zur Malerei und Grafik Mocambiques. Das schafft der Maler und Grafiker Valente Malangatana, Mankeu Mahumana und Bertina Lopes während des nationalen Befreiungskampfes und nach der Erringung der Unabhängigkeit Mocambiques*, Diss. Leipzig 1987.
- HARTMANN L., *Geschichte und Formen der modernen Makonde-Kunst*, Diss. Humboldt-Uni., Berlin 1984.
- HECKEL E., *Die Rolle der Kulturpolitik in den Expansionsbestrebungen des westdeutschen Imperialismus* (unter besonderer Berücksichtigung seiner Kulturpolitischen Infiltration in den afroasiatischen Entwicklungsländern), Inst. f. Gesellschaftswiss. b. ZK. d. SED, Diss., Berlin, 1967.
- HEYDEN U. van der, *Die Afrikawissenschaften in der DDR: eine akademische Disziplin zwischen Exotik und Exempel; eine wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung*, Diss., Freie Univ., Berlin, 1997.
- KALINSKI J., *Zu theoretischen und praktischen Probleme der Kulturentwicklung im subsaharischen Afrika unter den Bedingungen der sozialökonomischen Unterentwicklung*, Diss., Leipzig, 1988.
- TCHIBOZO R., *L'Art Sculptural Idaatcha : 1890-1938*, Mémoire de maîtrise, UNB, Cotonou, 1995.

**\*Articles de presse avant 1996**

- *Alte Legende und neue Hoffnung*, Tribüne, 04.01.1986.
- *Auftrag vom Friseur, Moderne Kunst aus Afrika, mal naiv, mal visionär*, Spiegel, 09.07.1979.
- *Ausstellung mit Kunst aus Afrika in Berlin eröffnet*, Neues Deutschland (ND), 01.10.1980.

- BEAUCAMP E., *Afrika – die Entzauberung eines Kontinents*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.02.1975.
- BEYGANG A., *Bilder aus dem afrikanischen Hochland*, ND, 14.12.1983.
- BEYGANG A., *Duftende Plastiken undbausdrucksstarke Bilder*, Neue Zeit, 29.01.1982.
- BEYGANG A., *Jahrtausende-bewahrt in neues Jungen Kunst*, ND, Berliner Ausgabe 28.07.1982.
- BEYGANG A., *Bilder als Spiegel des sich Wandeln den Leben*, Ausst. Junge äthiopische Künstler in Berlin, ND 179, 01.08.1978.
- DIECKMANN M., *Exotische Kostbar Keiten*, Für dich Illustrierte Frauenzeitschrift, 07.11.1985.
- DITTMAR P., *Kunst ist was wir mit Beschlag belegen. Die Welt sprach mit Pr. Schmalenbach bei der vorbereiten der schau über die Intentionen seines Projekts*, Die Welt, 25.02.1988.
- Eigenständige Kultur Afrikas, Berliner Zeitung, 05.02.1986.
- GANZ R., *Ping-Pong, Moderne Kunst aus Afrika in der Kunsthalle Berlin*, Frankfurter Rundschau, 19.07.1979.
- GÖPFERT P. H., *Der Barbier von Togo wirbt mit Pop-Art*, Die Welt, 03.07.1979.
- GÜNTHER H., *Körperkunst in Ostafrika*, Stuttgart Zeitung, 22.11.1975.
- GUNTER P., *Susanne Wenger, Traum von Afrika*, Die Zeit, 03.11.1978.
- GUSKI S., *Echt ist nur, was aus dem Kult kommt. Afrikanische Kunst: die höchsten und die niedrigsten Preise*, Die Welt, 09.01.1999.
- HAUSCHILD J., *Bescheidene Preisgestaltung. Afrikanische Kunst, Die gegenwärtige Marktsituation in der Bundesrepublik*, Handelsblatt, 10.08.1990.
- KAUFMANN H., *Die Trottoir-Kunst Europas?*, Süddeutsche Zeitung, 22.10.1975.
- Kunst aus Mocambique, Berliner Zeitung 29.10.1985.
- LANGER W., *Poetisch und Politisch*, Der Tagespiegel, 26.06.1979.

- LANGSFELD W., *Vitale Bilder aus Haiti und Afrika*, Süddeutsche Zeitung, 19.07.1979.
- LUTZ P., *Die Malerei Überrascht*, Neue Berliner Illustrierte, Die Zeit in Bild, 29.01.1982.
- LUTZ P., *DDR/Nigeria: Wiedersehen nach vierzehn Jahren*, Neue Berliner Illustrierte, Die Zeit in Bild, 30.07.1982.
- LUTZ P., *Traditionelles und Gegenwärtiges*, Berliner Zeitung, 21.07.1982.
- MÖLLER J., *Wie moderne ist die exotische Plastik?*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.03.1988.
- *Nigeria*, Der Morgen, 15.11.1982.
- *Ornamental Wirkende Skulpturen fesseln*, National Zeitung Berlin, 27.01.1982.
- PFEIFFER B. E., *Es bleibt ein Gefühl von Fremde*, *Afrikanische Kunst in der Galerie Biedermann*, Süddeutsche Zeitung, 19.06.1980.
- RUTHE I., *Anmut und Farbespracht*, Tribüne, 30.07.1982.
- SCHMALENBACH W., *Kunst vor Kunst. Noch immer zu entdecken die Kunst der Schwarzen Erdteils zu Ausstellung in Düsseldorf*, Die Zeit, 04.03.1988.
- *Schwarzholz und Elfenbein*, Der Morgen, 05.11.1985.
- SPATZ C., *Kunst statt Völkerkunde*, Frankfurter Rundschau, 06.02.1975.
- TRAPPSCHUH E., *Magie des Schwarzen Kontinent*, *Afrikanische Kunst in der Kunstsammlung*, Nord-Westfalen, Handelsblatts, 04.03.1988.
- *Weg zum Verständnis andere Völker führt über die Kunst*, Gespräch mit Beier U., Frankfurter Rundschau, 04.06.1980.
- WIEGAND W., *Kunst als Kampf. Eine bedeutende Ausstellung afrikanische Skulpturen in Köln*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.08.1990.
- WOLF S., *Im Mercedessarg zu den Ahnen. Oft wurde die Wirkung afrikanischer Plastik auf Europas Moderne dokumentiert. Erstmal zeigt ein Aachener Großprojekt den Einfluß des Westens auf die Kunst des Schwarzen Erdteils*, Rheinischer Merkur, 15.10.1993.

### **\*Articles de presse à partir de 1996**

- *Afrika an der Spree*, Die Zeit, 15.03.1996.
- *Afrika- fast Komplet*, Leipziger Volkszeitung, 09.03.1996.
- *Afrika in Berlin*, Märkische Oder Zeitung, 11.03.1996.
- *Afrikanische Kunst, Entdeckung eines Kontinents: bunt, vielfältig und lebendig*, BMLive, 12.04.1996.
- *Afrikanische Künstler stellen in Berlin aus*, Horizont, 01.03.1996.
- *Afrikanischer Frühling in Berlin*, Stern, 07.03.1996.
- *Afrikanischer Kunstfrühling in der deutschen Hauptstadt*, Wetelaner Neue Zeitung, 09.03.1996.
- *Afrikas Kunst Heute, Mythen und Masken in der Moderne*, Die Woche, 01.03.1996.
- APRAKU E., *Afrika Heute*, Tipp 6/96.
- *Ästhetische Entdeckungen in Kunst des Schwarzen Kontinents, Berlin: Klassische und zeitgenössische werke aus Afrika im Martin-Gropius-Bau und im Haus der Kulturen der Welt*, Main-Sehen, 13.04.1996.
- *Berlin, Neue Kunst aus Afrika, Afrika- die Kunst eines Kontinents*, City Welcom Europe Nr.1 April'96.
- BENDER Wolfgang, *Masken aus Plastikkanistern*, Wiesbadeners kurrier 26-03-96.
- BIX, *Afrika ist in Berlin nicht nur im Gropius-Bau präsent*, Berliner Morgenpost, 01.03.1996.
- CAMILLA B., *Bestattung in einer Zwiebel*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 03.04.96.
- CLEWER U., *Fundstücke vom Schwarzen Kontinent*, Art, 05/96.
- *Der neue Fetisch: Afrika*, Neues Deutschland, 04.04.96.

- *Die Wiege der Menschheit, Alte und neue Kunst Afrikas in Berlin/ 27000 jähre alte Holzkohlezeichnung*, Oranienburger General Anzeige, 13.03.1996.
- *Durch Jahrtausende zur Gegenwart, Einzigartige Reise durch Kulturlandschaft Afrikas: Monumentale Ausstellung im Berliner Gropius bau*, Münchener Tages Blatt, 01.03.1996.
- *Einen Phantasie Vogel*, Westfälische Nachriten, 12.03.1996.
- *Faustkeil und Banknote, Berlin: Kultur und Kunst Afrikas gestern und heute*, Augsburger Allgemeine, 13.03.1996.
- *Gehen wir Afrika besuchen in Gropius-Bau*, BZ, 18.05.2001.
- GLANZ A., *Neugier auf Fragen, Ein Kontinent-Zwei Ausstellungen: Afrika in Berlin*, Hannoversche Allgemeine Zeitung, 04.04.1996.
- GLOSSNER Herbert, *Leere und Fülle*, Das samstagsblatt, 22.03.96.
- GREVEL A., *African springt in Berlin*, Deutschland Nr 2, April 1996.
- HANSEL K., *Künstler der Welt mit Wohnsitz in Afrika, das haus der Kulturen der Welt zeigt afrikanische Gegenwartkunst*, Die Kirche, 05.05.1996.
- *Haus der Kulturen der Welt: „Neue Kunst aus Afrika“*, Berlin Programm 3/1996.
- HERTIN K., *Afrika- Die Kunst eines Kontinents*, Berlin Ticket, 09/96.
- *Ist das Lebensfreude? Afrikanische Kunst in Berlin ausgestellt*, Tempodrom April'96.
- *Iwalewa in Berlin: Ausstellung moderner afrikanischer Kunst im Haus der Kulturen der Welt*, Nord bayerische Kurier, 16.04.1996.
- *Kolonial-Kritik Schrill in Acrylic, Neue afrikanische Kunst in Tiergarten*, BZ, 09.03.1996.
- KOTSCHENREUT H., *Feixende Götter, in zwei großen Ausstellungen präsentiert Berlin afrikanische Kunst*, Shuldgarten Zeitung, 12.03.1996.
- KUHN Nicola, *Schwarze Hilfe*, Der Tagesspiegel, 09.03.1996.
- KUHN Nicola, *Alte Riten, neue Perspektiven*, Handelsblatt, 08/09.03.1996.
- KUM'A NDUMBE III, *Wo die Gemeinschaft erfunden wurde*, (journal non mentionné).

- LACKMANN T., *Die Reise ins Jetzt*, Der Tagesspiegel, 02.03.1996.
- LEPIK A., *Ein Kontinent in der Vitrine*, Neue Zürcher Zeitung, 23.02.96.
- LUCIUS R.(von), *Berlin 1996: Meeting point for African Art*, Deutschland Nr 2, April 1996.
- MAAK N, *Schraub dir doch einen Klecks an die Wand*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 07.09.2002.
- MELKUS E., *Ungeheuer modern*, In, Flughafen-Illustrierte, 1996.
- *Moderne Kunst Afrikas in Berlin*, Sächsische Zeitung, 12.03.1996.
- *Moderne Kunst Afrikas in Berlin*, Märkische Oder Zeitung, 25.03.1996.
- MÜLLER K. B., *Anschein des Harmlosen verloren*, (journal non mentionné).
- *Neue Kunst aus Afrika*, Berliner Kunstkalender 03/1996.
- *Neue Kunst aus Afrika*, ein Kommentar, nbk aktuell 02.1996.
- *Neue Kunst aus Afrika*, Kölner Stadt-Anzeiger Dienstag, 19.03.1996.
- *Neue Kunst aus Afrika*, Märkische Allgemeine, 09.03.1996.
- *Neue Kunst aus Afrika*, Sin 6/96.
- *Neue Kunst aus Afrika in Berlin*, Magdalunger Volkstimme, Magdalungische Zeitung, 19.03.1996.
- *Neue Kunst aus Afrika Vorge stellt*, Schwerine Volkszeitung, des prignitee, 11.03.1996.
- *Ouverture*, Vogue, 04/1996.
- PRINZ, 04/1996.
- *Provokant und noch immer typisch*, Berliner Zeitung, 09.03.96.
- *Reise durch eine Kulturlandschaft, Berlin präsentiert Kunst des afrikanischen Kontinents*, Deutsche Tagespost, 07.03.1996.
- RIEDLE G., *Ethno im Doppelpack*, Der Spiegel, 10/1996.



- SAUERWEIN U., *Die Ethnologische Brille hat ausgedient*, Berliner Morgenpost, 09.03.1996
- *Schau zeigt Kunst aus Afrika*, Fuldauer Zeitung, 27.03.1996.
- *Seht her, das ist Afrika!*, Aktuell KUNST, Nr 4, 1996.
- STENG K., *Masken und Geister aus Müll*, Neues Deutschland, 09/10.03.1996.
- THIEMANN A., *Entdeckung eines Kontinents*, Berlin, 03/1996.
- *Tradition und Moderne*, Süddeutsche Zeitung, 16.04.1996.
- "Verfremdete Masken und Lebensgroße Zement-Skulpturen", *Neue Kunst aus Afrika im Haus der Kulturen der Welt*, Mitteldeutsche Zeitung, 09.03.1996.
- *Von Katzenmumie und Kanistermask*, *Zwei Berliner Ausstellungen Kreisen um den schwarzen Kontinent*, Leipziger Volkszeitung, 19.04.1996.
- *Von Katzenmumie und Kanistermask*, *Zwei Berliner Ausstellungen Kreisen um den schwarzen*, Dresdners Nennte Nachriten, 20.04.1996.
- *Weltkunst aus einer anderen Welt*, Saarbrücker Zeitung, 14.03.1996.
- *Wer, Wo, Warum*, Spot, Tipp 6/1996.
- *Wiege der Menschheit: Afrikanische Kultur im europäischen Spiegelbild*, Zitty 06/96.
- WIEGENSTEIN R. H., *In der Fortschrittsfalle*, Frankfurter Rundschau, 01.04.1996.
- ZORYIKU G., *Ein Kontinent und der Kunstbegriff*, Volksblatt, Würzburg, 10.04.1996.
- *Zwischen Kultobjekten und Wasserspeiern*, Kieles Nachrichten, 30.03.1996.

## **\*Catalogues d'expositions**

- *AfricArt 2000, Zeitgenössische Kunst aus Afrika*, Berlin, 2000. (Plus un dépliant qu'un catalogue.)
- *Africa Explores, 20th Century African Art* (catalogue), New-York, München, 1992.
- *Afrika, die Kunst eines Kontinents*, Katalog, Berlin 1996.
- BEIER U., *Neue Kunst in Afrika*, Katalog, Berlin, 1980.
- BEIER U., *Nigerianische Kunst der Gegenwart*, Katalog, Berlin, 1982.
- BLESSE G., *Moderne Makonde-Plastik*, Katalog, Leipzig, 1984.
- *Colours, Zeitgenössische Kunst aus Südafrika*, Katalog, Berlin, 24.05-18.08.1996.
- DAGBERT A., *Iba N'Diaye. Gemälde, Lavierungen und Zeichnungen*, Katalog, München 1987.
- *Die Andere Modernen*, Katalog, Berlin 1997.
- ECKHARDT U.(Hg.), *Moderne Kunst aus Afrika. Horizonte '79*, Katalog, Berlin 1979.
- ECKHARDT U.(Hg.), RUPRECHT R., *Werbung für Biafra*, Katalog, Bayreuth 1985.
- GROH M., *Die Quadratmaler von Dar es Salam*, Katalog, München 1977.
- HECHT D., *Volkstümliche Malerei in Äthiopien heute*, Katalog, Wuppertal, Trier 1973, Bielefeld 1974, Bonn 1977.
- *Kunst aus Tansania*, Katalog, Berlin, 1988.
- *Kunst aus dem Senegal von heute*, Katalog, Bonn, 1976.
- LINZ I., WINKLER M., *Wie das Leben, so der Sarg, Kane Kwei S., June Paik N.*, Katalog, Stuttgart, 1997.
- LINZ I., WINKLER M., *Cyprien Tokoudagba*, Stuttgart, 1995.

- *Mensch und Geschichte in Äthiopiens Volksmalerei*, Katalog, Innsbruck, Frankfurt/Main, 1985.
- *Moderne Kunst aus dem Senegal*, Katalog, Stuttgart, 1987.
- *Moderne Kunst aus Oshogbo/Nigeria*, Katalog, München, 1966.
- *Moderne Kunst der Makonde. Holzskulpturen der Makonde aus Tansania und Mosambik*, Katalog, Waiblingen 1990.
- *Neue Kunst aus Afrika, afrikanische Gegenwart Kunst aus der Sammlung P. Gunter*, Katalog, Hamburg, 1984.
- *Neue Kunst aus Afrika*, Katalog, Berlin, 1996.
- PÖHLMANN W., KLEIN C. (Hg.), *Middle Art. Schilder und Gemälde aus Nigeria*, Katalog, Stuttgart, 1990.
- RUPRECHT R., LOERS V. (Hg.), *Iwalewa. Charakter ist Schönheit*, Katalog, Regensburg, 1985.
- SEIDENSTICKER W., *Moderne Holzplastik der Makonde*, Katalog, Hamburg, 1970.
- *So schwarz wie Ebenholz: Kunst aus Tansania*, Katalog, Bayreuth 1986.
- *Steinskulpturen aus Simbabwe* (mit Beitrag von R. WEST, K. BILANG), Katalog, Berlin, 1988.
- STÖTZEL M., *Botschaften aus Süd-Afrika. Kunst und Künstlerische Produktion schwarzer Künstler*, Katalog, Frankfurt/Main, 1987.
- *Valente, Ngwenya Malangatana. Malerei, Grafik, Zeichnungen*, Katalog, Leipzig, Berlin, 1986.
- *Zehn Jahre Zimbabwe, Kunst und Geschichte*, Katalog, Berlin 1990.
- *Zeitgenössische Negermalerei aus Zentralafrika, Sammlung R, Italiaander*, Katalog, Hamburg 1959.
- *Zeitzeichen: Neue Kunst aus Afrika*, Katalog, Frankfurt am Main, 1991/92.

### **\*Sources directes (Interviews)**

- FALKENHAUSEN S., Pr. à l'Institut d'histoire de l'art à la Humboldt Universität zu Berlin, m'a beaucoup apporté sur la question des titres de journaux notamment sur ce que l'on devrait comprendre par "Feuilleton" dans un journal allemand. Cela m'a permis de réorienter mon analyse sur cette question voire de l'abandonner.
- FEIST P. H., Pr. d'histoire de l'art aujourd'hui à la retraite, Hauptstr. 65, 13158 Berlin. J'ai aussi eu un long entretien avec lui autour de mon sujet. Sceptique au départ sur la possibilité de trouver des documents pour un pareil thème, il a fini, après quelques jours de recherche, par me proposer quelques orientations et indications bibliographiques qui m'ont utilement aidé à la limitation de mon sujet.
- FOERSTER T., Pr., chef du département d'ethnologie à l'université de Bâle ; il a beaucoup discuté au début de mes recherches avec moi sur le thème de ma thèse, m'a proposé quelques orientations parfois utiles et je suis toujours resté en contact avec lui pour des informations nécessaires à la poursuite de mes travaux.
- GUNTER P., Jungmannstr. 11, 22605 Hamburg, interviewé par téléphone et par questionnaire à plusieurs reprises. Il a donné son avis sur toutes les questions que je lui ai posées. Je connais les limites de l'interview par questionnaire et à distance, mais j'ai su faire la part des choses pour l'utilisation des informations.
- HERRMANN P., galeriste maintenant installé à Berlin, plusieurs fois interviewé sur le marché de l'art africain contemporain en Allemagne et les autres questions importantes touchant cet art. Il a une idée bien claire de la voie à suivre pour hisser l'art africain au niveau des autres arts, si je peux me permettre de présenter la question sous cette forme. Il pense que le véritable problème de l'art africain contemporain dans ses relations avec les autres sociétés est économique. Comme le continent n'est pour l'instant pas très attrayant pour les investisseurs économiques, cela se répercute sur l'art et la culture. Il m'a donné l'exemple de l'art asiatique en général, qui commence à marcher en Allemagne du fait simplement que, les hommes d'affaire estiment qu'ils peuvent y investir, c'est devenu une valeur. Il pense que le combat doit être aussi mené par les Africains d'abord et ensuite relayé par les autres. J'ai largement parlé de lui dans le texte.

- KLEINE-GUNK, propriétaire de la galerie ZAK, Königstr. 132, 90762 Fürth. A lui aussi j'ai fait parvenir un questionnaire, mais il n'a jamais répondu. Néanmoins, j'ai eu quelques discussions téléphoniques avec lui et là, il a pu livrer ses points de vue tel que je l'ai rapportés dans le texte.

- KREYSA M., du même service que Wolf, c'est par lui que j'ai commencé les discussions sur mon thème en dehors du monde scientifique. C'est lui qui m'a orienté vers la plupart des autres interviewés.

- RÖSSLER H., il a organisé en 2000 une exposition vente de l'art africain contemporain à Berlin. C'est un agent des organisations humanitaires qui a profité de son séjour en Afrique pour collectionner des œuvres de certains artistes du Botswana, du Kenya, de la Namibie, du Soudan, de l'Uganda et de l'Afrique du Sud. Il n'est pas un professionnel, comme il le dit lui-même, mais toutes les occasions sont bonnes pour montrer l'art africain contemporain surtout, dans sa diversité. Il pense qu'à la retraite, il s'y consacrera totalement.

- WOLFF G., Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Luisenstr. 60, 10117 Berlin-Mitte. J'ai eu une intéressante discussion avec cette femme sur les problèmes qui existaient dans l'ex-RDA par rapport à l'art africain contemporain. Elle pense que d'abord, le centralisme dans le pays excluait toute initiative privée et donc, l'organisation des expositions revenait à un organe central dépendant du ministère de la Culture. Ces informations ont été plus tard confirmées par mes recherches aux archives. Ensuite, elle pense aussi que la non convertibilité de la monnaie, est un obstacle de taille pour envisager la vente de pièces artistiques venant de l'extérieur, et donc c'est pour cette raison qu'il n'y aurait pas eu de vente d'œuvres d'art africain en ex-RDA. Pendant les recherches, j'ai découvert que cette raison seule n'expliquait pas tout. Il y avait aussi le poids idéologique ainsi que des lois successives, prises par le parti unique qui interdisait à tout citoyen, sous peine d'amende et de peines de prison, de posséder une œuvre artistique ou du patrimoine de valeur.

## **\*Documents d'archive**

- SAPMO-Barch, DR1, Ministerium für Kultur, Bd 1-8.
- SAPMO-Barch, DR2, Ministerium für Volksbildung, 1945-1960/61, HG9.
- DR 123 (unbearbeitet)/ 1986/1/ Malangatana (aus Bündel 20).
- DR 123 (unbearbeitet)/1988 3. Teil/10/ Tansania (aus Bündel 25).
- DR 123 (unbearbeitet)/ 1989 1. Teil/1/ Simbabwe (aus Bündel 26).
- DR 123 (unbearbeitet)/ 1990/ 19/ Transatlantique (aus Bündel 29).
- SAPMO-Barch, DY 13, Liga für Völker Freundschaft/9/Afrika.
- SAPMO-Barch, DY 30/J IV 2/ 2J/ 1135, Politbüro- Informationen.
- SAPMO-Barch, DY 30/ J IV 2/ 3J/ 1761, Sekretariat-Informationen.
- SAPMO-Barch, DY 30/ IV 2/ 2. 026/ 17, Büro Kunella.
- SAPMO-Barch, DY 30/ IV A 2/9. 06/ 31 } Abt-Kultur.
- SAPMO-Barch, DY 30/IV B 2/ 9. 06/ 137 } Bez. Zu Afrika.
- SAPMO-Barch, ZB 1368/ 1950: 13-35. 37-42. 44-63. 66-71. 74. 75. 77-111. 113-117. 119-149. 151-166. 168-194. 196-212. 214-239. 241-243. 246-251. Beil.  
1951: 1-62. 64-179. 181-254  
1952: 1-43. 45. 58. 60-236. 241. 245. 249-252., Deutschland(DDR)/ Amt für Information: Presse-Informationen.
- SAPMO-Barch, BA: 3463/ BA: 3463-a/ Z B 1368, Presse-Informationen/ Ministerrat der DDR, Presseamt- Berlin: (Staatsdr.) 1953-1990, 39.
- SAPMO-Barch, VBK-ZA, Sammlung VII, 9 bis 9.3.

## INDEX DES PHOTOGRAPHIES

<b>*Quelques réflexions sur l'art africain traditionnel et sa réception en Allemagne .....</b>	<b>21</b>
1-Tête ifè.....	25
2-Figure féminine Baoulé.....	28
3- Statuette féminine Guro.....	29
4- Figure reliquaire Bakota .....	30
5- Figure Nkaku .....	30
6- Photographie des dessins que la sculpture africaine a inspiré au peintre allemand Rudolf Waker .....	32
7- Afrikanische Passion : 1. Tanzender Neger .....	33
8-                   "                   : 2. Tanzender Araber .....	33
9-                   "                   : 3. Raketemensch.....	34
 <b>*L'exposition Kunst aus dem Senegal von heute.....</b>	<b>43</b>
10- Seydou Barry .....	45
11- Papa Ibra Talla .....	46
12- Chérif Thiam .....	46
13- Seyni Diagne Diop .....	47
14- M'bor Faye .....	47
15- Bocar Pathe Diagne.....	48
 <b>*L'exposition Horizonte'79 .....</b>	<b>48</b>
- Photographie de la couverture du catalogue .....	49
 <b>*L'exposition Neue Kunst aus Afrika Afrikanische Gegenwart Kunst aus der Sammlung Gunter P .....</b>	<b>52</b>
1- The Intrigue .....	58
2- Sculpture Makondé .....	58
3- Sculpture Makondé .....	58

4- Forcible Love .....	59
5- Gefangene .....	59
6- Witchcraft with Snake .....	60
7- Sculpture Makonde .....	60
8- Art's suffering stage of life .....	61
9- Enugu Raimbow Art .....	61
10- Administração.....	61
11- Combat d'Adua.....	62
12- Nairobi.....	62
13- Obutala Priester.....	63
14- Dictateur .....	63
15- Quatres oiseaux.....	64
16- La faim.....	64
17- Expulsion du paradis .....	65
 <b>*L'exposition de Tokoudagba.....</b>	<b>94</b>
1- Photographie de l'artiste.....	95
2- Sêgbolissa .....	96
3- Zangbéto-Lègba .....	97
4- Pouvoir Aziza .....	98
5- Tohossou .....	99
6- Damimi .....	100
7- Zomadounou.....	101
8- Ounguèdè.....	102
 <b>*L'exposition de Kane Kwei.....</b>	<b>102</b>
1- Kane Kwei dans son atelier.....	103
2- Couverture du catalogue .....	105
3- Cercueil en forme d'oignon .....	106



4- Avion cercueil.....	106
5- Mercedes cercueil.....	107
<b>*Haus der Kulturen der Welt .....</b>	<b>108</b>
1- Carte d'invitation à l'exposition Neue Kunst aus Afrika de 1996 à Berlin : Atiboetoté .....	121
2- Expanations .....	122
<b>*Iwalewa Haus .....</b>	<b>123</b>
1- Love in Bayreuth.....	131
2- City.....	132
3- Sans titre.....	133
4- Yoruba King with Flute player.....	134
5- Garden of Eden.....	135
6- City.....	136
7- Sans titre.....	137
8- Djilatindo: scène de chasse .....	138
9- Lion .....	138
10- Arche de Noé.....	139
11- Le visage.....	140
12- Rhythmus of Prayer .....	141
13- Hunter's Masquerade .....	142
14- Mary Slessor .....	143
15- La calebasse de lait.....	144
<b>*La réception de l'art africain contemporain en ex-RDA .....</b>	<b>145</b>
1- Place du marché .....	148
2- L'œil du militant.....	149
3- Prière pour la pluie .....	150
4- Paix en Angola.....	151

5- L'impérialisme.....	152
<b>*L'exposition Kunst aus Tansania .....</b>	<b>154</b>
1- Ujamaa.....	155
2- La barbarie humaine contre d'autres humains.....	156
3- Masai avec enfant.....	157
4- La vie au village (la femme au foyer) .....	158
5- La vie et la vie.....	159
6- Paniers .....	160
7- Porteuses d'eau.....	161
8-9- Œuvres de l'école Tingatinga .....	162-163
10- La femme comme chef de famille.....	164
11- Abstrait .....	164
<b>*L'exposition Steinskulpturen aus Simbabwe .....</b>	<b>165</b>
- Couverture du catalogue : tête de hache .....	165
1- Henne .....	173
2- La tête de Förster .....	174
3- Figure assise.....	175
4- Le lapin.....	175
5- Gorille.....	176
6- La pointe du couteau.....	177
7- La dame timide.....	178
<b>*Les articles de l'exposition Kunst aus Tansania .....</b>	<b>179</b>
- La carte d'invitation, un article de vannerie.....	180
<b>*Les expositions les plus remarquables .....</b>	<b>234</b>
- Photographie de Romuald Hazoumè.....	235

<b>*Les expositions de R. Hazoumè en Allemagne.....</b>	<b>237</b>
- La carte d'invitation de sa première exposition-vente en Allemagne.....	239
<b>*L'exposition Neue Kunst aus Afrika .....</b>	<b>240</b>
- Photocopie de Atiboetoté reprise par de nombreux journaux .....	243
- Photocopie de la même œuvre .....	245
<b>*Les origines d'un relatif succès en Allemagne .....</b>	<b>251</b>
- Photocopie de la première page du magazine de la coopération Bénino-Allemand.....	255
- La carte d'invitation pour la cérémonie de remise de prix George-Marciunas-Preis .....	261
<b>*Les œuvres de R. Hazoumè</b>	
1- Shango.....	264
2- Guidiyonouve.....	265
3- Gbadu .....	266
4- Nama .....	267
5- Ayo.....	268
6- Nin.....	269
7- Vodjo.....	270
8- Agassa .....	271
9- Sans titre.....	271
10- Sans titre .....	272
11- Fécondité .....	273
12- Unification .....	274
13- Burachas ; Dagmar Meyer ; Rote ; Cuivre ; Wie ou Comment ; Den .....	275
14- Zebragieten; Aicha; Joseph II; Tsome Fames .....	276
<b>*L'exposition la plus remarquable de Malangatana.....</b>	<b>278</b>
- Photographie de Malangatana.....	279

<b>*En ex-RDA.....</b>	<b>289</b>
1- Aman Soweto .....	292
2- Scène de masse .....	294
3- Quand un joli corps se couche sur un autre issu des fleurs.....	302
4- La femme courageuse.....	303
5- Sans titre.....	303
6- Scène de la chiromancienne .....	304
7- Le jugement dernier.....	304
8- Acte avec les fruits .....	305
9- Les grands monstres mordent les petits.....	305
10- Le prisonnier II .....	306
11- Même les oiseaux sont prisonniers.....	307
 <b>*L'exposition Neue Kunst aus Afrika .....</b>	 <b>309</b>
- Photographie de Twin Seven-Seven .....	310
 <b>*Les origines de son succès artistique.....</b>	 <b>314</b>
1- His Majesty the King of Ghots.....	315
2- La fête de l'igname.....	317
3- Guy, le triste gorille du zoo de Londres .....	321
4- Le chien dément .....	323
5- L'album de Dieu.....	323
6- Sacrifice .....	324
7- Le prêtre danseur .....	325
8- Le poussin dans le buisson du génie.....	326

<b>* Les objectifs de la collection Bogatzke.....</b>	<b>353</b>
1- Bester, Industrial.....	356
2- " , Human.....	356
3- Alvim, Pancun-Painting .....	357
4- Cisse, Education.....	357
5- " , Splastique .....	358
6- Dime, Mémoire .....	358
7- Douglas, Dandy.....	359
8- Gusta, Mukanza .....	359
9- Kendrige, Easing.....	360
10- " , Mine .....	360
11- Lô, Passage .....	361
12- Ouatara, Mood.....	361
13- Chéri Samba, Grand tort 1.....	362
14- " , Grand tort 2.....	362
15- Tayou, Kapital 2.....	362
16- Boshoft, Word garden.....	363

## **Erklärung an Eides Statt**

Ich erkläre hiermit, dass die Dissertation von mir selbst und ohne die Hilfe Dritter verfasst wurde, auch in Teilen keine Kopie anderer Arbeiten darstellt und die benutzten Hilfsmittel sowie die Literatur vollständig angegeben sind.